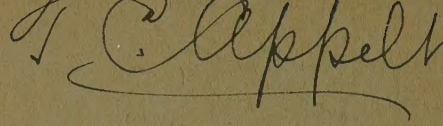
Dr. Alfred M. Schmidt

Einführung in die Ästhetik der deutschen Dichtung



Einführung in die Ästhetik der deutschen Dichtung

Ein Handbuch für Schüler
höherer Lehranstalten

von

Dr. Alfred M. Schmidt

1908

Julius Klinkhardt, Verlagsbuchhandlung in Leipzig

42821
G

Vorwort.

Dieses Buch soll die elementar-wissenschaftlichen Grundlagen zu einem künstlerischen Verständnis der deutschen Dichtung übermitteln.

Ästhetische Werte muß man fürs erste in sich erleben. Das geschieht beim Versenken ins Kunstwerk selbst, nicht durch Lesen und Hören über die Kunstwerke im allgemeinen. Deshalb enthält das vorliegende Buch zuerst einen **besonderen Teil**, der ästhetische Einzelbetrachtungen (Interpretationen) über zirka 30 der bekanntesten und vollendetsten deutschen Gedichte bringt. Letztere sind so ausgewählt, daß 1. ein möglichst reichhaltiger Inhalt umspannt wird, daß 2. die verschiedenen Gattungen des Poetischen möglichst vielseitig gekennzeichnet werden, daß 3. bedeutende (auch neuere) Dichter zu Worte kommen (Klopstock, Schiller, Goethe, Uhland, Kerner, Mörike, Geibel, Fontane, Storm, Holz, Allmers; das Volkslied).

Angeordnet aber sind diese Gedichte nach dem Grundsatz vom Leichten zum Schweren, damit schon die unteren Klassen mit solchen Betrachtungen beginnen können. Zugleich ist öfters für eine gewisse ästhetische Verwandtschaft der nebeneinanderstehenden Dichtungen gesorgt worden. So konnte durch Vergleichung die Erkenntnis vertieft werden. Die Interpretationen sind so gehalten, daß der Leser unmittelbar in den Geist der Dichtungen hineintaucht und möglichst wenig bloß belehrend über das Kunstwerk geredet wird. Da indes die Beispiele die ästhetische Theorie vorbereiten und anschaulich begründen sollen, konnte das belehrende Moment nicht ganz umgangen werden. Da ferner in jedem Falle ein geschlossenes Gesamtbild von den wunderbar zusammengesetzten ästhetischen Beziehungen eines Kunstwerks, von dem Ineinandergreifen aller Elemente entstehen sollte, mußten die Beispiele ausführlich gehalten werden. Auch sollen sich die Schüler ohne fremde Beihilfe mit ihnen abfinden können. Für den bloßen Genuß hätten sie vielfach kürzer gefaßt werden können, für die Übermittlung eines vielseitigen ästhetischen Verständnisses wohl kaum. Es kommt überall auf die Behandlung der künstlerischen Seiten der Inhaltsgestaltung, der Rhythmik und Melodik, des sprachlichen Stils eines Kunstwerks an.

Deshalb behandelt nun auch **der 2. Teil des Buches, der allgemeine,** in knapper Zusammenfassung die Hauptergebnisse der Ästhetik der poetischen Inhalte, der Rhythmik und Sprachmelodik, der Stilistik. Diese allgemeinen Ausführungen stützen sich soweit möglich auf die Beispiele des 1. Teils und greifen gegebenenfalls über diese hinaus unter Benutzung neuer Belege. **Nichts an diesen allgemeinen Zusammenfassungen ist zum Auswendiglernen da, alles will der Erkenntnis dienen.** An vielen Stellen lädt das Buch zu selbsttätiger Arbeit ein, regt Probleme an, fordert zu eignen Beobachtungen auf. Die Übersicht über das ganze dieser allgemeinen Ausführungen wird auf der Oberstufe schließlich zu erarbeiten sein.

Der Verfasser ist bestrebt, die Schüler ästhetisch genußfähiger zu machen, er will sie etwas ahnen lassen vom Wesen der poetischen Kunst. Das Buch soll zwanglos und freudig im Unterrichte verwendet werden, es kann dem Schüler auch außerhalb der Schule Freund und Berater sein.

Drei Notenbeilagen sind eingefügt worden, um die Beziehungen der Poesie zur Musik besser erkennen zu lassen, für spätere Auflagen hat die Verlagsbuchhandlung eine Reihe künstlerischer Bilder zu den Einzelinterpretationen beizugeben sich vorgenommen.

Für die Rhythmik bekennt sich der Verfasser als Schüler Albert Kösters, für die inhaltlichen Betrachtungen hat er Goldscheiders Buche über die Lesestücke und Schriftwerke im deutschen Unterrichte, für die stilistischen Partieen R. M. Meyers „Stilistik" manches einzelne zu danken.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Besonderer Teil.

Einzelbetrachtungen einiger Dichtungen.

		Seite
1.	Das taube Mütterlein. Friedrich Halm	1
2.	So einer war auch er. Arno Holz	8
3.	Für meine Söhne. Theodor Storm	19
	(Rat eines Vaters an seinen Sohn. Julius Sturm.)	
4.	Legende vom Hufeisen. Johann Wolfgang v. Goethe	25
5.	Die Rache. Ludwig Uhland	33
6.	Er ist's. Eduard Mörike	38
7.	Ostermorgen. Emanuel Geibel	44
8.	Zu Straßburg auf der Schanz. Volkslied	51
	(Die Straßburger Tanne. Friedrich Rückert.)	
9.	Der Halligmatrose. Hermann Allmers	58
10.	Der Graf von Habsburg. Friedrich von Schiller	65
11.	Der Kampf mit dem Drachen. Friedrich von Schiller	81
12.	Der 6. November 1632. (Schwedische Sage). Theodor Fontane	101
13.	Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht in 3 Teilen. Fr. Schiller	107
	Daraus spezieller: Wallensteins Tod V, 4—7. Dazu: Schloß Eger 1634. Th. Fontane.	
14.	Der Wanderer in der Sägemühle. Justinus Kerner	128
	(Ein Tännlein grünet. Eduard Mörike.)	
15.	Heidenröslein (in zweifacher Auffassung). J. W. v. Goethe	132
	(Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht. Volkslied.)	
16.	Das Nachtlied des Wanderers. J. W. v. Goethe	143
17.	Die frühen Gräber. Friedrich Gottlieb Klopstock	146
	(Das Wiedersehen. F. G. Klopstock.)	
	(An den Mond. J. W. v. Goethe.)	
18.	Mignon. J. W. v. Goethe	159
19.	Die verlorene Kirche. L. Uhland	169
20.	Grenzen der Menschheit. J. W. v. Goethe	177

II. Allgemeiner Teil.

1. Über den Inhalt dichterischer Kunstwerke und seine ästhetischen Eigenschaften.

1.	Poetische und wissenschaftliche Darstellung	184
2.	Nationaler Charakter der Dichtung und internationale Einflüsse.	184
3.	Hauptgattungen der Poesie	185
4.	Motive. Ideen	185
5.	Zur historischen Entwicklung des Motivschatzes	185
6.	Übersicht. Hauptmotive	186
7.	Poetisches Verständnis. Forderungen an den Hörer	189
8.	Der sinnlich wahrnehmbare Teil des poetischen Kunstwerks	189
9.	Verhältnis der geistigen und sinnlichen Elemente	189

Seite

10. Innere Organisation des Kunstwerks. Der künstlerische Organismus. Innere Einheit 190
11. Die poetische Stimmung 191
12. Der unerklärbare Rest 192
13. Kunstgenuß. Anforderungen an den Genießenden 192
14. Haupt- und Nebeninhalte, Kern und Umhüllung. Der Kern . 192
15. Nebeninhalte, Rahmen, Umhüllung 193
16. Verhältnis von Haupt- und Nebeninhalt 194
17. Natürliche Entfaltung des Kunstwerks. Handlung 194
18. Anschauliche Kraft. Konkreter Lebensgehalt. Naturtreue. Gegenständliches Denken 194
19. Abtönung der Gefühle. Intimes. Poetische Verklärung . . . 195
20. Das Wunderbare 196
21. Anmut. Sittliche Würde. Erhabenheit 196
22. Gefühlsgehalt. Neuheit und Harmonie des Gefühlsgehalts . . 197
23. Realismus, Naturalismus; Idealismus 198
24. Der zeitgemäße, nationale Gehalt. Volkstümlichkeit. 199
25. Gegensätzlichkeit, Kontrastverstärkung. Abwechselung 200
26. Bildliche und symbolische Darstellung. 200
27. Anthropomorphismus — Naturbeseelung. Personifikation . . 201
28. Der Reiz des Persönlichen. Objektivismus und Subjektivismus 201
29. Das Individuelle — Das Typische und Allgemeine 202
30. Das Zopfige — Klassische — Romantische — Moderne . . . 203
31. Das Tragische, das Traurige; das Komische, das Lächerliche; Humor 204
32. Schuld und Sühne 205

Zur Ästhetik einzelner Gattungen . . . . . 205—207

33. Die Lyrik. 205
34. Arten der lyrischen Dichtung nach ästhetischen Gesichtspunkten . 206

Die epische und dramatische Dichtung . . . . . 207—213

35. Gegensätzliche Natur von Epos und Drama 207
36. Spezielle Eigenschaften der epischen Dichtung 207
37. Spezielle Eigenschaften der dramatischen Dichtung 209
38. Wirkung des Dramas 210
39. Einteilung der Dramen. 211
40. Die treibenden Kräfte 211

2. Rhythmus und Sprachmelodie in der deutschen Dichtung.

1.—2. Der sprachliche Akzent . . . . . 214—216
1. Die Wortbetonung 214
2. Die Satzbetonung 216
3. Gedanken- und Gefühlsausdruck — und die Betonung. . . . 216
4. Rhythmus. Prosa- und Versrhythmus, freier und gebundener Rhythmus 217
5. Silbenlänge. Quantität und Qualität der Silben 218
6. Die Takte. Begriff: Takt, Auftakt; Silbenzahl der Takte, Zusammendrängung, Dehnung 219
7. Zweitakt; rhythmische Reihe 220

8.—14. Ästhetische Wirkungen innerhalb der rhythmischen Reihen 221—227
8. Silbenhäufung und -armut. Silbenzahl der Takte. Pausen. Dehnungen 221
9. Verschiedener Bau und Wirkung dreisilbiger Takte 222
10. Schwebende und versetzte Betonung, Rhythmusbetontheit; auftaktige und auftaktlose Reihen 223
11. Das Tempo 224
12. Die Akzentunterschiede 225
13. Die Taktzahl der Reihen 226

Seite

14. Die Auffassung rhythmischer Reihen — ästhetisches Urteil . . 227
15. Periode, System, Strophe 227
16. Der rhythmische Organismus und sein Wesen 228
17. Rhythmischer Formenreichtum 230
18. Meisterstrophen 231
19. Rhythmus und natürliches Sprachgefüge 232
20. Das Gedicht als Ganzes 233
21. Freie Rhythmen 234
22. Der Reim 234

23.—26. Die Sprachmelodie . . . . . 236—238
23. Begriff: Sprachmelodie und ihre Wirkung im allgemeinen . . 236
24. Typische melodische Erscheinungen 237
25. Unendliche Wandelbarkeit des Melodischen 237
26. Beziehungen zwischen Sprachmelodie und poetischem Rhythmus 238
27. Wohllautsbestrebungen; charakteristische Lautwirkungen . . . 238
28. Auffassung der rhythmisch-melodischen Formen 240

Anhang . . . . . 240—243
29. Fremde Strophenformen 240
30. Fremde Versformen 243

3. Ästhetische Eigenschaften des poetischen Stils.

1. Begriffsbestimmung 244
2. Stilbetrachtung in „gegenständlicher" und in „psychologischer" Beleuchtung 244
3. Übersicht über die psychologische Wirkung der Dichtung auf den Hörer 245

4.—6. Stilformen und Anschauung . . . . . 245—248
4. Der plastische Ausdruck. Der bildliche Ausdruck. Anschauungswörter. Lautmalerei 245
5. Anschaulichkeit der Wortarten an sich 246
6. Wortstellung und Anschaulichkeit 247

7.—11. Stilformen und Gefühl . . . . . 248—253
7. Gefühlsbetontheit des Ausdrucks. Sinnliche Gefühle 248
8. Gefühlsbetontheit des Ausdrucks: Einzelne Gefühlswerte. Gewählter Ausdruck, ungewöhnlicher Ausdruck. Synonyma. Umschreibung 248
9. Verstärkung — Abschwächung 250
10. Einzelne Wortformen und ihr Gefühlswert 251
11. Satzbau und Gefühl 252

12.—15. Stilformen und gefühlserfülltes Anschauen . . . . . 253—257
12. Das Epitheton in seiner anschaulichen und gefühlsmäßigen Wirkung 253
13. Metonymie, Synekdoche, Variation, Umschreibung 254
14. Sättigung mit Worten 256
15. Blässe und Frische des Ausdrucks, Umstellungen 256

16.—22. Stilformen und gegenständliches Denken . . . . . 257—267
16. Wortbeziehung: Oxymoron, Tautologie; prädikatives und attributives Adjektiv 257
17. Wortbeziehung: Annominatio, figura etymologica, unerwartete Wendungen, störende Assoziationen 258
18. Die wichtigsten künstlerischen Denkformen: Personifikation (Beseelung), Metapher (bildlicher Ausdruck), Symbol, Antithese (Wortspiel, Chiasmus, Klimax) 260

Seite

19. Satzbeziehungen. Einheit des Satzes und der Rede 262
20. Einheit schaffende stilistische Mittel 262
21. Störungen der Einheit 264
22. Der Satzbau und die Beziehung der Teile zu einander . . . 265
23. Der poetische Sprachstil und die Logik 267
24. Entwicklung der poetischen Rede 268

4. Übersicht über die einzelnen Arten der poetischen Kunstwerke.

1.—4. Lyrische Formen . . . . . 269—270

1. Das lyrische Lied 269
2. Die Ode 270
3. Die Elegie 270
4. Die Gedankenlyrik 270

5.—14. Epische Formen . . . . . 270—274

5. Der Mythus 270
6. Das Märchen 271
7. Die Sage 271
8. Die Legende 271
9. Die poetische Erzählung 271
10. Die Novelle 272
11. Der Roman 272
12. Das Epos 273
13. Die Idylle 274
14. Romanze und Ballade 274

15.—19. Dramatische Formen . . . . . 275—276

15. Die Tragödie oder das Trauerspiel 275
16. Das Drama oder das Schauspiel 275
17. Die Komödie oder das Lustspiel 275
18. Die Oper oder das musikalische Drama 275
19. Arten nach inhaltlichen Gesichtspunkten 276

20.—24. Didaktische Formen . . . . . 276—278

20. Sprichwort, Spruch (Gnome), Aphorismus, Essay, Epigramm . 276
21. Die Satire 277
22. Das Lehrgedicht 277
23. Epistel und Brief 277
24. Das Rätsel 278
25. Übergangsformen, Fabel, Parabel, Allegorie 278

I. Besonderer Teil.

Einzelbetrachtungen einiger Dichtungen.

1. Das taube Mütterlein.

Friedrich Halm.

Einstimmung. Aus fremdem Land zurück zum lieben Mütterlein! Da jubelt das Herz! Die Augen leuchten, der Fuß beflügelt sich: die Heimat winkt, das liebe Bild der Mutter winkt. Unter den fremden Leuten hat der Sohn sich so manches liebe Mal herzinnig gesehnt nach dem lieben Mütterlein, das ihn einst geherzt und ihm schweren Herzens den Abschiedskuß gegeben hat, als er mit einem stillen Seufzer und doch mit frischem Lebensmut in der Brust, das Ränzel auf dem Rücken, davongezogen ist. — Jahre sind vergangen, aus dem Jüngling ward in der Fremde ein Mann, groß und stark. Je länger aber die Trennung währte, desto größer das stille Sehnen nach den Lieben daheim — — und jetzt geht er auf eben der heimatlichen Landstraße heim, die ihn einst seines Weges von dannen führte. Die alte liebe Straße! Das Herz schlägt spürbar in der Brust, das ist nicht nur Freude! Das ist wundersame Erregung! Vor seinem inneren Auge steht die Mutter, die Mutter noch ebenso, wie sie beim Abschiede lebte und ihn liebte.

Wie oft sah ich die blassen Hände nähen
ein Stück für mich — wie liebevoll du sorgtest.
Ich sah zum Himmel deine Augen flehen,
ein Wunsch für mich — wie liebevoll du sorgtest!
Und an mein Bett kamst du mit leisen Zehen,
ein Schutz für mich — wie sorgenvoll du horchtest!
. . . . . .

Das war lange her. Hätte er sie nicht so lieb gehabt, dann hätte er es wohl vermocht, jetzt an die Wandelungen zu denken,

die die Jahre an ihr hervorriefen, aber so — — Wie einst steht ihr Bild vor ihm: das Auge noch mit demselben Feuer, die Stimme noch mit demselben milden, warmen Klang, er sieht sie freudig sich entgegeneilen wie vor Jahren, wenn der liebe Junge heimkam vom frohen Spiel, er fühlt wieder den Druck ihres Herzens wie damals. Er hatte manchmal neben ihr gesessen und ihr ein Liebes gesagt oder ein Leides geklagt, und sie hatte es immer gehört, wie eine Mutter hört — mit dem Ohr der Liebe, und manches hatte ihr Ohr gehört, was es gar nicht hören sollte, aber die innigernste Vermahnung bewies es: sie hatte auch das vernommen mit dem Ohr der Liebe. So war sie einst, so hofft er sie wiederzusehen. —

Es zog einmal ein Krieger heimwärts, der wollte auch nach schweren Jahren seine liebe Mutter in die Arme schließen, und als er heimkam, war sein Mütterchen zu den Toten gegangen und kehrte nicht mehr heim, und dann stand der Mann mit dem verwitterten Gesicht am Hügel und blickte durch Tränen die Blumen an, ein Herz voll Leid, keine Zunge, es auszusprechen.[1])

Es zog einmal ein Wanderbursch heim, der war fremd in der Heimat geworden, nicht der Freund, nicht das liebe Schätzel erkannte ihn mehr und das tat weh, aber das Mütterchen sah ihm ins Auge und sank an seine Brust: Mein Sohn! Das tat wohl und trocknete die heimliche Träne in seinem Auge.[2])

Und wieder einer kehrte traurig heim in die Stube der Mutter und sie lag im Grabe, aber ihre Liebe durchzog noch wie ein Heiliges den stillen Raum: offen war der Schrank, wie sie ihn verlassen, offen darin ein Gebetbuch, aufgeschlagen ein Gebet für ihre Kinder, die Rechnungen über Ausgaben für die Kinder dabei, von ihrer Hand geschrieben, und ein Stück Kuchen als teurer Rest vom Frühstück am Sterbetage. Wie solch ein Bild rührender Mutterliebe das Herz bewegt:

Zusammen sucht' ich den Speisereſt,
das kleinste Krümlein, den letzten Splitter,
und hätt' es mir auch den Hals gepreßt,
ich aß vom Kuchen und weinte bitter.[3])

---

[1]) Friedhofsgang. Vogl.
[2]) Das Erkennen. Vogl.
[3]) Der offne Schrank. Lenau.

Jetzt biegt unser Wanderer ins Heimatdorf ein; jetzt schreitet er quer über den Weg zum Vaterhause. Welch ein Empfang mag ihm beschieden sein?

Wer öffnet leise Schloß und Tür?
Wer schleicht ins Haus hinein?
Es ist der Sohn, der wiederkehrt
zum tauben Mütterlein.

Er tritt herein. Sie hört ihn nicht,
sie saß am Herd und spann;
da tritt er grüßend vor sie hin
und spricht sie „Mutter!" an.

Und wie er spricht, so blickt sie auf,
und — wundervoll Geschick —
sie ist nicht taub dem milden Wort,
sie hört ihn mit dem Blick!

Sie tut die Arme weit ihm auf,
und er drückt sich hinein,
da hörte seines Herzens Schlag
das taube Mütterlein.

Und wie sie nun beim Sohne sitzt
so selig, so verklärt —
ich wette, daß taub Mütterlein,
die Englein singen hört.

Geistiger Gehalt. Wir wollen diesem Wiedersehen einmal andächtig zuschauen! Das Mütterchen sitzt im Stübchen: ein traulicher Raum, niedrig die Decke, weiß gescheuert der Fußboden und fein mit Sand bestreut. Dort an der Wand siehst du zwei kleine Fenster. Der Zweig eines Weinstocks nickt von draußen herein, durch blanke Scheiben fallen die Strahlen der untergehenden Herbstsonne. Drüben an der andern Wand steht düster der Herd. — — Still ist's im Zimmer, ganz still. Eintönig geht die alte Wanduhr tik tak, tik tak, und eine Spindel summt und surrt gleichförmig ihr Lied. Denn dort auf der Bank vor dem Herd — — was gewahrst du da? Da sitzt das Mütterlein, da sitzt es den ganzen Tag, vornübergebückt und schaut auf die Spindel und zieht und zieht mit den Händen den Faden und tritt mit dem Fuße das surrende Rad und spinnt und spinnt und spinnt.

Da — — ein leises Geräusch vor der Tür! Hat nicht eben der Drücker geschnappt, knarrte nicht leis die Angel? Ein gedämpfter Schritt, was ist das? Jetzt bewegt sich kaum hörbar

die Stubentür in den Angeln, ein Fremder schaut herein, erst voll freudiger Erwartung und nun immer verwunderter, sein Blick gilt dem Mütterlein. „Ist sie's?!" Wird sie jetzt aufspringen in freudiger Überraschung und mich in die Arme schließen? — — Ganz still bleibt's in dem kleinen Raum, die Uhr tickt, die Spindel schnurrt, das Mütterchen sitzt vornübergebeugt und spinnt und spinnt. — — Ein leiser Schatten geht über das Gesicht des fremden Mannes.

Jetzt tritt er herein, die niedrige Tür hinter sich anziehend, und nun wächst seine große, breite Gestalt, indem er sich aufrichtet und er dem zusammengesunkenen Mütterlein gegenübersteht: Wie er fragend nach ihr hinschaut, fast verwirrt, wie es auf seinem Antlitz sich malt wie freudige Erwartung und ungelöste Spannung und leise Überraschung und Enttäuschung zugleich. Wer kann empfinden, was in diesem Augenblicke ihm alles durch die Seele zieht! „Wird sie nun aufsehen und mich erkennen? Sie muß mich doch hören, wenn schon sie mich nicht sieht." — — Es bleibt still, die Uhr tickt, die Spindel schnurrt, das Mütterchen sitzt gebückt und spinnt — und spinnt.

Da kann er sich nicht länger halten; er tritt hinzu, er öffnet die Arme, ein einzig Wort kommt über seine Lippen, so jubelnd, jauchzend und so innig zugleich: „Mutter!" — — Und sieh, wie sie jetzt aufschaut; Staunen, Freude, Glück in den verfallenen Zügen, welch' ein Leuchten in den Augen, wie die Hände vor Freude zittern, wie sie sich aufrichtet! „Mein Sohn! Bist du es wirklich? Ach, ich habe dich nicht kommen sehen, und hören kann ich dich nicht mehr, weißt du, das Gehör! Ach, wenn man alt wird — aber sehen kann ich dich und lieben dich, mein Sohn." Und weit öffnet sie ihm die Arme, und er drückt sich hinein, eine stille Träne glänzt ihm im Auge, und sie liegt an seiner Brust, die sich hebt und senkt in tiefen Atemzügen. Sie hört sein Herz schlagen, schnell und stark: Sie weiß, warum! Und er weiß nun auch, warum sie ihn so spät bemerkte. Ach, es ist vieles anders geworden in den langen Jahren, die Zeit verschont auch unser Liebstes nicht, er war auch zu lange ferngeblieben.

Aber nun ist er doch da, beim — tauben — Mütterlein, und sie zieht ihn zu sich auf die Bank und hält seine Hand in den ihren und streichelt ihm die braunen Wangen. Auf ihrem Gesicht liegt ein Strahl, und durch ihre Seele geht ein Ton vom höchsten Glück, wie Harfenklang so lieblich, wie Engelsang. Ver-

senkt euch im Geiste in dieses Bild vor der Bank am Herd und laßt euch das Herz davon berühren![1])

Übersicht. Folge der Bilder:

1. Des Sohnes Eintritt ins Haus.	Erwartung.	1. Heimkehr.
2. Sein Gruß.	Spannung.	
3. Das Erkennen.	Erfüllung.	2.—4. Willkommen.
4. Der Gegengruß des Mütterchens.	Lösung.	
5. Ihr Glück.		5. Überirdisches Glück.

Sinnliche Wirkung und Vortrag. Ein einfaches Liedchen, das sich mit Anwendung von wenig Mitteln ganz wie von selbst spricht. Sprich dieses Gedicht und begleite die schweren Silben durch Schläge. Es werden unwillkürlich je vier. Durch jeden Schlag bezeichnen wir einen Takt: Zu Viertaktern fügen sich also die Reihen, sobald man das Gedicht im ruhigen und stellenweise innigen Erzählton spricht. Auch die zweite und vierte Reihe jeder Strophe werden im Zusammenhang der Rede viertaktig empfunden, jeder, der das Gedicht mit rechter Stimmung vorträgt, sieht sich gezwungen, durch Schlußpausen diese beiden Reihen zu ergänzen. Dadurch bildet sich in der Mitte jeder Strophe ein markanter, rhythmischer Einschnitt, der aber nicht nur vom musikalischen Empfinden des Vortragenden, sondern auch von dem Inhalte selbst gefordert wird; die Gedankenfügung ist so gehalten, daß hier mit dem rhythmischen Einschnitt immer ein markanter Sinneseinschnitt zusammenfällt. (Untersuche die einzelnen Strophen daraufhin!) So fügen sich die rhythmische und die Sinnes-Gliederung hier widerspruchslos zusammen. Man redet da von einer künstlerischen Harmonie zwischen Rhythmus und Sinn. Zeichnen wir uns einmal eine solche Strophe auf, so unterstützt dann auch die Auffassung durchs Auge die viertaktige Auffassung durchs Ohr, aber auf diese letztere, nicht auf erstere kommt alles an.

´ = schwere Betonung.
ˋ = leichte Betonung.
Ein Strich über den Silbenzeichen heißt: schwebende (gleichstarke) Betonung

[1]) Vertiefe dich wenn möglich in ein Bild zu diesem Gedichte.

Da zeigt sich nun, wie es — wenn wir den Durchschnittswert der Silbe gleich ¼-Note setzen — streng genommen zwei Viertelpausen sind, die unser Gefühl am Schluß der zweiten und vierten Reihe einfügt, nur bleibt zu bedenken, daß der Sprachtakt nicht mit der Exaktheit behandelt wird, wie der musikalische, daß Verzögerungen und Beschleunigungen häufig sind und daß unser Gefühl vollständig befriedigt ist, wenn die Pausenwerte ausreichen, um uns die betreffende Reihe den andern entsprechend als volltaktig eben noch empfinden zu lassen.

Der Gehörseindruck, den wir beim stimmungsvollen Vortrag der einzelnen Strophen dieses Gedichtes haben, ist also folgender: Das Ohr vernimmt einen zweiteiligen Gesamteindruck, jeder Teil — Periode — ist wieder zweigliedrig, er besteht aus viertaktigem Vordersatze und, einschließlich der Pausen, viertaktigem Nachsatze. Die einzelnen Reihen werden meist empfunden als viergliedrige Einheiten, bisweilen auch löst sich der Viertakter in zwei größere Abschnitte von je zwei Takten auf. So stellt das Ganze ein sehr durchsichtiges, leicht auffaßbares Gebilde dar, zwanglos fügen sich die Gedankenglieder in das rhythmische Gefüge ein, meist liegt noch ein leiser, dem Periodenschlusse gegenüber weniger spürbarer Sinneseinschnitt am Schluß der Vordersätze; nirgends gibt es einen Zwang, und selbst die einzelnen Takte passen sich dem an: da jeder Takt zweisilbig ist, ist das ruhige Gleichmaß der Sprache nirgends unterbrochen.

Gehen wir nun noch auf einige Einzelheiten der Deklamation ein! Gleich die erste Frage muß in uns das Bild des heimkehrenden Wandrers erzeugen, besonders das „leise" muß durch seine Melodik — heimlich, beide Silben in gleicher, ziemlich hoher Tonlage gehalten, — durch sein etwas verlangsamtes Zeitmaß einen sinnlichen Eindruck erzeugen! Dieselbe Sprechweise wiederholt sich noch einmal bei „schleicht", dessen letzte Laute auseinander rücken, um das Gefühl des Heimlich-Behutsamen nicht zu stören. Und während bisher alle Betonungen von gleicher Schwere waren, nimmt der Sprechtakt jetzt, wo die Erwartung sich löst, sogleich einen anderen Charakter an: Es ist der Sohn, der wiederkehrt usw. Haupt- und Nebenbetonungen wechseln und beleben den Rhythmus. Ein leiser Hauch von Wehe liegt über der letzten Reihe dieser ersten Strophe, ein zartes schmerzvolles Sinken auf „taub" steht damit im Zusammenhange.

Dasselbe wiederholt sich in der zweiten Strophe: Sie hört ihn nicht; eine ganz wunderbare Melodik aber liegt hier nun

in dem einen Wörtchen „Mutter!“ Die Erwartung, die Verwunderung, die Liebe, die Freude muß der Sprecher erst selbst im Herzen fühlen, ehe er sie in der unbeschreiblich innigen sinkenden Tonbewegung, die diesen Schall wenigstens annähernd spüren läßt, wiedergeben kann. Eine kurze Pausierung vor und nach diesem gefühlsbetonten Worte trägt noch mehr zu seiner Heraushebung bei.

In der dritten Strophe muß immer der Ton des Unerwarteten anklingen: sie blickt auf, sie ist nicht taub, sie hört ihn. Das erreicht man eher durch verlangsamte als durch beschleunigte Sprechweise und durch die Hochschlüsse in den einzelnen Reihen. Sprich die Reihen so, am Schlusse aufsteigend oder mindestens auf gleicher Tonhöhe bleibend, stelle dagegen eine am Reihenschluß sinkende Sprechweise und vergleiche die Wirkung! Wirkungsvoll wird der Vortrag, wenn die Worte „Sie ist nicht taub . . .“ mit annähernd gleicher Schwere, schwebend, gesprochen werden, „nicht“ darf durchaus nicht einseitig stark betont werden, das zerstört sofort die Stimmung, die so wunderbar und zum Teil widerspruchsvoll zusammengesetzt ist, wie ich's oben bei Strophe 2 schon andeutete; nur an Tonhöhe übersteigt „nicht“ das Wort „taub“ etwas, welches letztere etwas tiefer einsetzt, um gleich, die Verwunderung malend, wieder emporzusteigen! Die letzte Reihe aber gewinnt, wenn man den Gegensatz „hört ihn mit dem Blick“ melodisch und rhythmisch recht deutlich, natürlich nicht in unschöner Übertreibung, hervorhebt. Die Bewegung der Seele, die bei dieser Wiedererkennung vor sich geht, muß in jeder Silbe anklingen!

Nun bewegter, stürmischer die vierte Strophe, die übermannende Freude der beiden muß man mitfühlen: Zuerst noch ein Hochschluß, drängendes Tempo, dann beseligende Freude in der Melodik der zweiten Reihe. Das ist rhythmisch scheinbar eine sehr unregelmäßige Reihe, und doch kennzeichnet sich darin, daß das schwere Wort „drückt“ an leichter Stelle steht, recht schön die Unruhe der Herzen. Man muß diese Reihe so lesen:

Entweder X | X́ | X́ | X́ X X | X́

verlangsamter Dreisilbler.

oder X | X X | X X | X́

Dann ist „drückt“ an die schwere Stelle gerückt, der einsilbige Takt, die Pause und der dreisilbige Takt kennzeichnen die

innere Bewegung. Oder es sind die Silben „er drückt sich" sämtlich beschwert, sie werden schwebend, und jede wird mit einem rhythmischen Nachdruck und mit einem innigen Klang gesprochen.

Alles folgende spricht sich dann wie von selbst. Die letzte Strophe leite man durch eine leichte Schwebung auf die beiden ersten Silben ein, die wiederholt sich nochmals, etwas nachdrücklicher hervorgehoben, am Eingang der zweiten Reihe; dadurch spannt sich die Erwartung hier am Schluß noch einmal etwas an, um dann ruhig und mit beglücktem Tonfall in die endliche Lösung überzugehen!

2. So einer war auch er.

A. Holz.

Einstimmung. Ein steinaltes Mütterchen vergießt beim Anblicke eines Zuges frischer, fröhlicher Soldaten bittere Tränen. (Das ist kurz der Inhalt unseres Gedichts.) Ist das möglich? Was habt ihr an euch beobachtet, wenn es hieß: „Die Soldaten kommen!?" Was ist's, das euch dabei so freudig aufregt? Wie sie marschieren, die prächtigen Kerls, die strammen: Links, rechts; in Schritt und Tritt! Die Erde dröhnt, die Uniformen flimmern. Da reitet der Oberst oder gar der General! Jetzt stimmen sie ein Lied an, wie das aus voller Kehle schallt! Jetzt aber: — — Die Trommeln schlagen an, noch ein paar Schritt unter Trommelwirbel, dann? Dann klingt es und klirrt, Paukenschlag, Tubaton, das große Bombardon, Pikkoloflöten, Klarinetten, und jeder hebt die Beine stramm im Takt:

Klingling, bumbum und tschingdada,
zieht im Triumph der Perserschah?
Und um die Ecke brausend bricht's
wie Tubaton des Weltgerichts,
voran der Schellenträger.

Brumbrum das große Bombardon,
der Beckenschlag, das Helikon,
die Pikkolo, der Zinkenist,
die Türkentrommel, der Flötist
und dann der Herre Hauptmann!

— — — — — — — —

Und dann die Herren Leutnants!

— — — — — — — —

Und dann die Grenadiere!

Der Grenadier in strammem Tritt,
in Schritt und Tritt, und Tritt und Schritt
das stampft und dröhnt, und klappt und flirt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
und dann die kleinen Mädchen — —
Vorbei ist die Musike. — —

Wer kann da traurig sein! — Unser Mütterchen wohnte in einem ganz abgelegenen, einsamen Walddörfchen. Wie stellst du dir das vor? Etwa so: (Dorfstraße, rechts und links ein grünes Revier, Büsche und Bäume, das letzte Haus, der Abhang (Halde). Die Biegung der Straße um die Halde. — Erinnere dich oder gehe, wenn möglich, einmal an eine ähnliche Stelle. Ob die Bewohner eines solchen Walddorfs wohl oft die Soldaten zu sehen bekommen? Welchen Eindruck mag's da erst auf sie machen, wenn doch einmal mit Sang und Klang das Militär anrückt! Das ist geradezu ein Ereignis, alles auf den Beinen, ruft, jubelt! Gewiß, so ist's auch diesmal gewesen. Eben war das Walddorf noch so ganz still, so wunderbare sommerliche Mittagsstille lag in allen Zweigen und auf allen Dächern. — Kaum zittert durch die Mittagsruh ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten — so in der Stille sind sie, ohne Klang herangekommen; nun plötzlich sind sie da, mit klingendem Spiele geht's durchs Dorf, bald sind sie am Ende, hier im letzten Häuschen an der Halde wohnt unser Mütterlein: über achtzig — steinalt! Und das Mütterchen? — Was hat es nur? Warum fühlt sich's nicht wieder jung und ist noch einmal so recht heiter beim Anblick der jungen, frischen Gesellen? Seht nur, wie ihm die Tränen über die verwitterten Wangen rinnen, wie schmerzlich es dem Zuge nachschaut! — —

Liegt ein Dörflein mitten im Walde,
überdeckt vom Sonnenschein,
und vor dem letzten Haus an der Halde
sitzt ein steinalt Mütterlein.
Sie läßt den Faden gleiten
und Spinnrad Spinnrad sein
und denkt an die alten Zeiten
und nickt und schlummert ein.

Heimlich schleicht sich die Mittagsstille
durch das flimmernde grüne Revier.
Alles schläft, selbst Drossel nnd Grille
und vorm Pflug der müde Stier.

Da plötzlich kommt es gezogen
blitzend den Wald entlang
und vor ihm hergeflogen
wie Trommel- und Pfeifenklang.

Und in das Lied vom alten Blücher
jauchzen die Dörfler: „Sie sind da!"
Und die Mädels schwenken die Tücher
und die Jungens rufen: „Hurra!"
Gott schütze die goldenen Saaten,
dazu die weite Welt.
Des Kaisers junge Soldaten
ziehn wieder ins grüne Feld!

Sieh, schon schwenken sie um die Halde,
wo das letzte der Häuschen lacht.
Schon verschwinden die ersten im Walde
und das Mütterchen ist erwacht.
Versunken in tiefes Sinnen,
wird ihr das Herz so schwer,
und ihre Tränen rinnen:
„So einer war auch Er!"

Besprechung. Geistiger Gehalt. Es sind mehrere Bilder, die uns der Dichter hier zeichnet: 1. Das letzte Häuschen mit dem nickenden Mütterchen. 2. Das Kommen der Soldaten. 3. Das Erwachen des Mütterchens.

Versuchen wir zunächst, uns das erste Bild recht deutlich vorzustellen! Was seht ihr also im Geiste? Ein stilles Dörflein, mitten im Walde — mit seinem Ende an den Abhang gelehnt — das letzte Haus dort im Schutze der Halde. Aber ich sehe mehr! Es ist heute so sommerlich schön in diesem Dorfe. Büsche und Bäume spenden Schatten, die goldenen Strahlen können nur hie und da durchs Blätterdach dringen, aber über den Wipfeln und den Dächern, da lagert sich's golden wie Märchenschimmer, da flutet das Sonnenlicht Strahl um Strahl, ein goldiges Meer. So überdeckt vom Sonnenschein liegt das letzte Häuschen, und vor ihm? Seht ihr sie denn, wie sie leibt und lebt? Der Rücken gekrümmt, der Kopf vorgeneigt, grau, eisgrau das Haar, tiefe Furchen in Stirn und Wangen, festgeschlossen der Mund, der zahnlose, so ganz steinalt die Züge, laß liegt die Hand im Schoße, so sitzt sie auf dem alten Bretterstuhl, ein Bild des müden Alters, Ruhe und Frieden um sie her. Und eben war sie doch noch gar nicht so müde! Die fleißige Hand führte noch soeben

den Faden, die Füße traten das Rad, steinalt und nimmer müßig, aber jetzt wurde die Bewegung langsamer und immer langsamer — das Rad steht still, noch ein verlorner Blick in die Mittagsstille hinaus, da entgleitet der Faden der Hand, es steht auf ihrem Gesicht geschrieben, daß etwas in ihr vorgeht. Sie sinnt — gedankenverloren —, ziellos schaut das Auge in die Ferne. — Aus der Jugendzeit — manch liebes Bild, aus der Jugendzeit alle die Lieben jener Tage — o wie liegt so weit, was mein einst war! — — So geht's ihr durchs Gemüt, ernst und froh zugleich, da — das Haupt wird schwer, es nickt und — — nickt — — und jetzt hat sie der Schlaf. Wie ist dir zumute? Spürst du etwas davon, daß das Alter heilig ist? — Ach, was ist nun für eine wundersame Ruhe hier an diesem heiligen Orte! (Du mußt einmal die Waldstille mit ihren Wonnen, am besten in heißer Mittagsstunde genossen haben. Alles wie im Traum, nicht tot, o nein, aber es träumt! Die Mittagsstille selber ist wie lebend! Sie „schleicht" so heimlich, so wie auf leisen Sohlen, mit müdem Köpfchen und halbgeöffneten Augen, wie ein stiller Waldgeist, so „schleicht" sie einher und tut so wohl, unseren müden Sinnen ist sie heilender Balsam, und wir fühlen es: Die Waldesstille ist etwas Heiliges. Drossel und Grille träumen im Schatten, am Waldrande steht müde und stumpf der Stier, alles schläft — alles —, und der frommen Seele ist's, als ginge der liebe Herrgott jetzt durch den Wald. Droben wandelt der glutige Feuerball seine Bahn, und hie und da, bald durch jene, bald durch diese Luke schießen die goldnen Strahlen zum Boden bis an unsre Lagerstatt; da flimmert's, Gold durch das satte Grün! Das ist Waldesruhe am Mittag: O, wär' ich ein Maler und könnt' es malen! Wenn der Künstler ein Bild daraus schaffen wollte, was würde er darstellen! Was weglassen? Welchen Augenblick wählen? Was könnte dann das Bild alles umfassen? Was würde er darunter schreiben?

1. Bild: Eingenickt — oder: Vom Waldfrieden umfangen.

Nun ein ganz anderes Bild! Sie sind da! Sieh innerlich das ganze reiche Leben! Schon blitzt es durch die Bäume, schon tönt das ganze Dorf wider vom Trommel- und Pfeifenklang. Wie Fenster und Türen auffliegen, alles strömt herbei, Jungens und Mädels, groß und klein. Hört den Gesang! Was singen sie? Was blasen die Trompeten, Husaren heraus! Es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus und dazwischen: Hurra! Sie

sind da! Und wieder: Am Wasser der Katzbach — sie sind da! Hurra! Wie die Tücher flattern. — Bei Leipzig auf dem Plane, o herrliche Schlacht. . . . Das ist ein Leben im Dorf. Vielleicht ist der Dichter auch mit unter den Fröhlichen. Ihn aber macht der Gesang vom Feldmarschall, der nach blutigem Fall den Franzosen das Glück und die Macht gebrochen hat, ernst. Woraus sehen wir das? Wie ein Gebet kommt es über seine Lippen: Gott schütze die goldenen Saaten, dazu die weite Welt! Es liegt das nahe. Der Anblick der jungen Soldaten und ihr Lied ruft das Gefühl für den ganzen Wert des jungen deutschen Blutes wach, der Dichter fühlt den Adel des germanischen Volkstums: Das sind die, die im blutigen Kriege das Vaterland retten müssen vor dem Feinde. Was kostet solch ein Krieg! Wieviel Ströme Blut, wieviele so junge Menschenleben, wieviel goldene Saatfelder, die der Rosse Huf zerstampft: Nicht Krieg, möchte es Frieden bleiben. „Gott schütze die goldenen Saaten, dazu die weite Welt!" Aber es ist auch ein Hochgefühl, sie, die jungen Friedenschirmer, einherziehen zu sehen: „Des Kaisers — Feld." Und so zieht sich das laute Getümmel dem Ende des Dorfes zu, schon ist es dem letzten Häuschen nahe, noch immer sitzt da die Alte, in festen Schlaf versunken, der nahende Lärm stört sie nicht. —

2. Bild: „Soldaten im Dorf."

(Was kann der Maler hiervon auf einem Bild vereinigen? Was muß er weglassen? Welchen Eindruck würde sein Bild auf uns machen?)

Nun zu dritt! (Sprich nochmals die beiden letzten Strophen.) Was siehst du jetzt vor sich gehen? Immer näher kam der Klang, immer stärker scholl das Singen — sie regte sich, ein Traum aus der Jugendzeit entschwand ihr eben im Munterwerden, nun blickt sie ganz verwundert auf den Zug, die jubelnden Kinder voran und an der Seite und hinterher, alles so froh erregt, und sie? Es muß etwas Schweres ihr Herz bedrücken. Wie sie wieder versinkt in tiefes Sinnen, zunächst kein Wort spricht, wie Träne um Träne rinnt. Endlich löst sich der stumme Schmerz, und nun erfahren wir, was ihr Herz bewegte. Empfinde ihre Worte nach! Sie hat die Hand ein wenig erhoben, das Auge aber mehr in die Weite als auf die jungen Soldaten gerichtet. An wen hat sie gedacht, an ihren Bräutigam aus jungen Jahren, ihren Mann, den ihr der Krieg geraubt, an ihren Sohn? Wir wissen's nicht, aber es muß etwas sehr Liebes gewesen sein, das ihr ge-

nommen worden ist. So lang ist's her, und noch immer preßt die Erinnerung daran die Tränen der Wehmut aus den Augen der Alten. Vielleicht hatte sie eben noch von dem Lieben geträumt und ihn als Soldat wie früher vor sich gesehen und sich selbst wieder jung geträumt; nun beim Erwachen sieht sie — ist's Traum oder Wirklichkeit? — den Zug der Soldaten, da wird die Erinnerung besonders lebhaft: „So einer war auch er." Sie hatte erst nur ernst nachgesonnen; jetzt muß sie weinen.

Es sind heilige Augenblicke im Menschenleben, in denen man so innig und sehnsuchtsvoll zurückdenkt an ein Liebes, was man früh verlor. Dann ist das Herz so bewegt, dann durchlebt man im Geiste und schaut im Geiste alles bis ins einzelnste, was man einst erfahren hat, aber der Mund ist in solchen Augenblicken wortkarg, die Zunge ist schwer. Der Krieger, der am Muttergrabe stand, brachte nicht mehr über die Lippen als:

„Ihr irrt, hier wohnt die Tote nicht,
wie schlöß' ein Raum, so eng und klein,
die Liebe einer Mutter ein!"

Ähnlich ergeht's unserm Mütterlein. Es hätte in diesem Augenblicke den, dessen es sich erinnerte, zeichnen können, Zug um Zug, und soviel Liebes von ihm gewußt; statt dessen hat sie nur Tränen und ein kurzes Wort. Die Wehmut war zu mächtig, aber gerade daraus sehen wir: Wie hatte sie ihn so lieb gehabt!

3. Bild: „So einer war auch er." Das gäbe wohl ein ernstes Bild für den Maler. Was würden wir darauf sehen?

Dieses Gedicht mit seinem reichen Inhalte soll uns Veranlassung geben, einmal der Frage nachzugehen: Nach welchen Gesichtspunkten gestaltet sich denn hier dem Dichter der Inhalt seiner Dichtung? Wir lassen dabei unentschieden, ob sich der Künstler dabei tatsächlich alles dessen, was wir an einzelnen Seiten der Stoffgestaltung — an Grundsätzen (Normen) — bemerken, bewußt geworden ist, oder ob er unwillkürlich gefühlsmäßig ihnen gefolgt ist. Wir fragen also nach den künstlerischen Grundsätzen, nach denen der Stoff an sich, d. h. die einzelnen Anschauungen, Gefühle, Gedanken, gewählt und gestaltet worden sind. Die konkreten Einzelzüge des Inhalts bezeichnen wir künftig als *Motive*. Ihre Zahl ist bei unserem Gedicht eine sehr große. Schon eine Untersuchung der ersten beiden Strophen lehrt das: Walddörflein, Sonnenglut, vereinzelt stehendes Häuschen, die Alte davor (steinalt schließt wieder mehrere Motive in sich), die spinnende Alte,

die in Erinnerung versunkene Alte, Einnicken, die schlummernde Alte. Stelle die Motive für die übrigen Teile der Dichtung zusammen! Der Reichtum ist offenbar.

Welcher Art sind nun die Motive, wie sind sie behandelt?

Wir haben hier ein Gedicht vor uns mit einem menschlich bedeutungsvollen Gehalt: Mutter und Sohn oder Braut und Bräutigam, Mann und Frau in jungen Jahren voneinander gerissen durch ein hartes Schicksal, und doch noch der Tote lebend im Herzen des andern, tief, tief eingegraben: Das ist menschlich (und poetisch) bedeutsam.

Es ist aber zugleich ein Stoff, der in seiner Weise so eigen behandelt wird, daß er ganz eigenartige Gefühle auslöst; daß ein Zug junger Soldaten jene innige und trübfrohe Erinnerung wachruft, das alles hat den Charakter des Natürlichen wohl ganz gewiß, aber des Nicht-Tagtäglichen. Es wird auch kaum ein Gedicht geben, daß diesen Stoff in ähnlicher Gestalt wieder behandelt. Wir sehen die Neuheit des Gefühlsgehalts.

Dann aber welche Harmonie der Stimmung: Waldfrieden und Seelenfrieden, Mittagsstille, Schläfrigkeit, Einsamkeit und körperliche Ruhe, andrerseits wieder die Wirkung durch den Gegensatz: Eingenickt und Soldaten im Dorf, Jugendkraft und Freude gegenüber der Müdigkeit des Alters, Jubel und Tränen, ein Liebessehnen des Alters. So steigern die Kontraste die Gefühlswirkung unserer Dichtung, ohne der Harmonie der Gesamtstimmung zu schaden.

Weiter: wie edel und abgetönt ist der Gefühlsausdruck dieses Gedichts! Die Zartheit der Naturgefühle muß man an sich einmal bewußt zu empfinden suchen: Es ist ein Stück intimsten Naturlebens, was uns hier geschildert wird. Die Ruhebedürftigkeit des Alters wird nicht als Schwäche und Kränklichkeit empfunden, der Jubel der Menge, das schmerzliche Erinnern der Alten, alles erscheint poetisch abgetönt, verfeinert.

Dazu kommt das Volkstümliche des Stoffes: Die Alte am Spinnrad, das arbeitsfrohe Alter, von der Müdigkeit übermannt, ferner: der Zug der jungen Soldaten, Kling und Klang, Sing und Sang, Schritt und Tritt, dauernde Liebe, all das sind national volkstümliche Motive.

Im ganzen Liede aber kein Zug von Unnatur, ganz besonders lebenswahr die Gestalt des Mütterchens, sie lebt vor unserem inneren Auge, und zu dieser Lebenswahrheit erhebt sich

die Dichtung vor allem wegen der Konkretheit ihrer Darstellung: Nur an einer Stelle (Gott schütze die goldenen Saaten) schiebt sich eine leichte Reflexion ein, sonst ist das Ganze anschaulich und plastisch, die Natur wie die Menschen zum Greifen.

Verwandt mit der edlen Abgetöntheit des Gefühlsgehalts ist die ethische (moralische) Würde, die, ohne daß irgendwo nur moralische Betrachtungen sich einstellten, doch über dem Ganzen und zwischen den Zeilen schwebt: Das fühlt ein jeder: Das Alter ist hier geadelt, geheiligt.

Schließlich sehen wir hier wohl drei, im einzelnen recht verschiedene Bilder, aber Stimmung und Vorstellung sind von Anfang an beherrscht durch den Gedanken der Überschrift: So einer war auch er. Die sehnende Erinnerung ist das Grundmotiv, und es ist ein ganz einheitliches Interesse, was uns von der ersten bis zur letzten Zeile fesselt.

Damit haben wir uns an dem einen Gedichte eine große Reihe von Normen der Poesie veranschaulicht, wir haben die Bedeutsamkeit des Stoffes, die Neuheit der Gefühle, ihre Zartheit und Abgetöntheit, den volkstümlichen Charakter, die Lebenswahrheit, die große Anschaulichkeit, den sittlichen Ernst, das wohlstimmige (harmonische) Zusammenklingen aller Gefühle, die feinen Gegensätze, die vollkommene geschlossene Einheit des Ganzen gesehen. Die wichtigsten von diesen künstlerischen Eigenschaften sind harmonischer Gefühlsgehalt, Anschaulichkeit und geschlossene Einheit. Auf diese „Grundnormen" werden wir noch öfter zurückkommen. Weise bei den folgenden Gedichten selbst nach, wie einzelne von diesen oder alle hier genannten künstlerischen Gesichtspunkte den Inhalt des Gedichtes beherrschen.

Sinnliche Wirkung und Vortrag. Stelle dir noch einmal den Inhalt des ersten Stückes so greifbar wie möglich vor: Das sommerliche Walddorf; das Mütterchen, wie es einnickt; die wundersame Mittagsstille; voller Ruhe und Heimlichkeit alles. Suche Tempo und Sprechstärke dem anzupassen! Dann betrachte die 1. Strophe genauer und zwinge dich, bei den einzelnen Worten die betreffenden Bilder vor Augen zu sehen: Das Dörflein — im Wälde — goldüberdéckt — Sónnenschein — das létzte Háus an der Hálde — ein stéinált Mütterlein! Sprich jetzt so ruhig und heimlich mit behutsamer Hervorhebung der Wörter, die die Anschauung in dir erzeugen! Mache dir auch klar, wie einzelne Wörter ganz besonders im Dienste der Anschauung stehen. Über-

deckt vom Sonnenschein: wie ganz anders empfindet sich das als etwa: sonnbeschienen; nein: überdeckt, eine rechte goldne Strahlendecke liegt auf den Dächern. Oder: ein steinált Mütterlein; man sieht das „verwitterte" Gesicht, wirklich steinált; wie schwächlich und blaß dagegen: ein altes Mütterlein!

Beim stimmungsgemäßen und anschauungserfüllten Sprechen hören wir nun sofort den rhythmischen Bau:

Eine zweiteilige Strophe, aus ungekünstelten Viertaktern bestehend, deren Reihen wohl auftaktlos und also etwas schwer beginnen, aber dafür einen bewegten Wechsel von Haupt- und Nebenbetonungen aufweisen und an einigen Stellen durch dreisilbige Takte ausgezeichnet sind.

Stelle die Hauptbetonungen fest und sieh, wie sie auf die inhaltlich wichtigsten Worte, die Anschauungsworte fallen! Mache dir klar, ob die dreisilbigen Takte hier recht ruhig, verlangsamend oder schnell, lebendig, beschleunigt gesprochen sein wollen, indem du dich recht innig in die Stimmung hineinlebst! Sprich das Wort „steinalt" in Verbindung mit der ganzen Reihe so, daß dir beim Klang des Wortes die Anschauung kommt, und untersuche dann, wenn du von dem Ergebnis befriedigt bist, das Stärkeverhältnis und die Tonhöhe der beiden Silben. Klang und Sinn fügen sich zusammen. (Die Ausgleichung der Tonstärke zweier nebeneinander liegender Silben = schwebende Betonung.) Nun fehlt noch der melodische Klang im Vortrag! Verfolge beim lauten, stimmungsvollen Sprechen, wie die Melodie die Bewegung des Gemüts widerspiegelt! Der ruhevolle Ton der ersten Reihe, etwas vom goldenen Sonnenschein im Klang der Stimme in der zweiten Reihe, der geringe melodische Aufstieg bei „letzten", der tiefer liegende Ton auf „Haus", das ruhige Abwärtsgleiten bei Reihe 4 mit dem „verwitterten" Stimmklang auf „steinalt". Das Vertiefen in die Sprachmelodie schärft den Sinn für den Gefühlsgehalt der Dichtungen.

Stelle nun den Anschauungsgehalt der zweiten Strophe nochmals fest. Welche Worte sind die Hauptträger dieser An-

schauungen?: Der gleitende Fäden, Spinnrad Spinnrad sein lassen, — denkt, alte Zeiten — nickt, schlummert ein. Sprich diese Strophe ganz natürlich, mit echter Empfindung und siehe, ob sich dir nicht folgender Takt ergibt:

*) —— = Dehnung = Doppelte Silbenlänge = 2 Viertelnoten.

Das ist in den Grundzügen derselbe Strophenbau: wieder viertaktige Reihen, in Form zweier achttaktiger Perioden aneinandergefügt, diesmal leichte, auftakthaltige Eingänge, dafür nun aber Dehnungen am Schluß der ersten und dritten Reihe und zwei Viertel Pause in der zweiten und vierten. (Beobachte dich beim gefühlsbetonten Sprechen einmal genau, stelle fest, wie du die Dehnungen und die Pausen behandelst, ob mehr oder weniger exakt, ob hier das normale Durchschnittstempo Verzögerungen oder Beschleunigungen erleidet!) Langsam will der eine dreisilbige Takt gesprochen sein, damit er das Versunkensein in die Erinnerung male. Eine beliebige freie Pause fügt sich hinter „nickt" ein, auch diese fordert der Inhalt, wieso? Die Dehnung bei gleiten, Zeiten wirkt höchst anschaulich, man muß im Geiste den Faden dabei langsam den Fingern entsinken sehen, die Weite der Erinnerung muß man dabei empfinden. Man gewahrt, wie wirksam hier diese Dehnungen sind. Dazu gestalte dir auch hier die Melodie: wie ein Schlummergesang müssen die Worte wirken, sehr gleichmäßig im Ton, langsam abwärts schreitende Reihen, sehr geringes Sinken, nicht zu tief im Ton.

Strophe 3 muß fast gehaucht gesprochen werden, ein Übergangston vom gelispelten zum gesprochenen Wort hin ist das Stimmungentsprechende, etwas Müdes und Schweres liegt in Rhythmus und Melodie, ganz monoton und heimlich das „Alles schläft", der Anschauungsgehalt von „flimmernde grüne Revier" ist durch einen zweigipfligen melodischen Anstieg und durch einen klangvolleren Sprechton zu kennzeichnen; durchgängig haben wir langsam sinkende Reihen und zögernde (ritardierende) Dreivierteltakte.

Der Charakter der 4. und 5. Strophe ist Bewegung und

Erregung — eine mehr äußerliche, naiv heitere als tief innerliche Erregung beim Anblick des militärischen Schauspiels. Versetze dich in solche Stimmungen (Manövererlebnisse, die du hattest!) und sprich die beiden Strophen wiederholt, bis du beim Vortragen im Geiste die betreffenden Bilder greifbar schaust! Siehe zu, welche sprachlichen Mittel du zur Erzeugung derselben verwandt hast! Stelle vor allem die Differenzen fest, welche dein Sprechvortrag hier gegenüber dem ersten Teile des Gedichts aufweist! Dann empfehle ich, einmal so zu lesen, daß sich die ganze innere Bewegung der Gemüter in der bewegten Sprachmelodie spiegelt, — eine Reihe großer Schritte nach aufwärts: plötzlich, gezogen, blitzend, hergeflogen, jauchzen, sind da, Mädels — Jungen, Hurra! — während der Rhythmus etwas sehr Bestimmtes, an den strammen Schritt der Grenadiere Gemahnendes an sich haben mag. Überdies ist auch er lebendig, beweglich geworden, auf „blitzend" schlägt die auftaktlose mitten in die auftakthaltigen (mit leichter Silbe beginnenden) Reihen hinein, die dreisilbigen Takte (stelle sie fest!) sind weit zahlreicher, und wie leicht und belebt sind sie jetzt geworden. Stilistisch: stelle dir das Bild vor „Trommel- und Pfeifenklang fliegen vorauf." Beachte: „Es kommt gezogen!" so unbestimmt, „da plötzlich" so unerwartet (hast du einmal in friedlich stiller Gegend die Trommel plötzlich anschlagen hören?). „Blitzend" wie anders als strahlend, leuchtend. Beachte ferner: Ein ganz bestimmtes Lied singen sie; kennst du es? Mache dir andernfalls Text und Melodie zu eigen. (Lied vom Feldmarschall von Arndt.) Die Dörfler „jauchzen" dazwischen, ein Ausdruck für den höchsten Grad freudiger Erregung ist gewählt, er kennzeichnet die kindlich naive Anschauungsweise dieser Leute. Sie „schwenken die Tücher", alles Wörter, die uns innere Bilder aufdrängen, die zur Anschauung zwingen.

Die sechste Strophe leitet wieder in eine ruhigere Stimmung hinüber. Stimmton und Melodie mögen bewirken, daß diese Worte als inniges Gebet aufgefaßt und dadurch zugleich als Überleitung zu dem letzten Bilde empfunden werden. Das Tempo ist gemäßigter, der Rhythmus ruhiger, die dreisilbigen Takte sind noch immer leicht. Mit großer rhythmischer Kraft (rhythmusbetont) sind dann die beiden Reihen „des Kaisers junge Soldaten zieh'n wieder ins grüne Feld" zu sprechen: der Marsch malt sich im Sprechtakt, etwas wie Nationalstolz, wie freudige Hoffnung auf unseres Volkes Zukunft in der Melodie dieser Worte.

Versenke dich in die Stimmung der beiden letzten Strophen

und schaffe dir immer erst selbst eine Vortragsweise, die dich befriedigt, ehe du die folgenden Winke beachtest!

Strophe 7 zeichnet wieder ganz anschaulich! Das „Sieh" am Eingange regt die Aufmerksamkeit stark an; dann markantes Hervorheben der Haupttöne — schwénken, Hálde, das létzte der Häuschen, schon verschwinden usw. Die Melodie malt das unaufhaltsame Vorwärtsschreiten durch stetiges geringes Aufsteigen. Dann aber kennzeichnen Melodie und Rhythmus prächtig das Erwachen in der 4. Reihe: etwas ungleichmäßiges Tempo, erst langsam, stockend, dann nach dem Ende zu schneller werdend, dem eine fallende und danach wieder (auf die letzte Silbe) steigende Melodie entspricht.

Ernst und nachdenklich will die Schlußstrophe gesprochen sein, wie ein Druck liegt es über der zweiten, wie tiefe Rührung über der dritten Reihe. Die beiden ersten Reihen liegen tief, die zweite steigt bereits merklich empor, die dritte Reihe gleitet schmerzlich nach unten, die Schlußreihe aber spricht sich am schwersten: So nachdenklich, sehnend und wie sich lösendes Weh senkt sich die Melodie abwärts, verzögert, beschwert ist die rhythmische Bewegung. Fast lauter gleichschwere Silben und einsilbige Worte gestalten diese Reihe, in der sich eine ganze Lebenserinnerung kundtut und das treuste Herz offenbart, zu einem kleinen Kunstwerk für sich; das harmonische Zusammenstimmen von Inhalt und Form ist offenbar.

Überblick, künstlerisches Gefüge: Ein reicher Inhalt: drei belebte Bilder — Ruhe und Frieden, Leben und Bewegung, freud- und leidbetontes Sehnen (löse diese Bilder in ihre Einzelzüge — Motive — auf!), dementsprechend eine sich in engem Anschlusse an Sinn und Stimmung wandelnde Vortragsweise, stetige Entwicklung in Rhythmus, Tempo und Melodie, dazu noch obendrein, den Formenreichtum erhöhend, ein von Strophe zu Strophe wechselnder Sprachtakt — — und doch alles aufs innigste zusammengehalten durch die Einheitlichkeit der Grundstimmung: Liebessehnsucht des Alters — ein sehnendes Erinnern.

3. Für meine Söhne.

Th. Storm.

(Rat eines Vaters an seinen Sohn. — Jul. Sturm.)

Hehle nimmer mit der Wahrheit!
Bringt sie Leid, nicht bringt sie Reue;
doch weil Wahrheit eine Perle,
wirf sie auch nicht vor die Säue.

Blüte edelsten Gemütes
ist die Rücksicht; doch zuzeiten
sind erfrischend wie Gewitter
goldne Rücksichtslosigkeiten.

Wackrer heimatlicher Grobheit
setze deine Stirn entgegen;
artigen Leutseligkeiten
gehe schweigend aus den Wegen.

Wo zum Weib du nicht die Tochter
wagen würdest zu begehren,
halte dich zu wert, um gastlich
in dem Hause zu verkehren.

Was du immer kannst, zu werden,
Arbeit scheue nicht und Wachen;
aber hüte deine Seele
vor dem Karriere-Machen.

Wenn der Pöbel aller Sorte
tanzet um die goldnen Kälber,
halte fest: Du hast vom Leben
doch am Ende nur dich selber.

Dieses und das sich daran anschließende Gedicht sind lehrhafter Natur. Bei solchen Kunstwerken hat die künstlerische Vertiefung besondere Aufgaben. — Väterliche Lehren sind Gegenstand der Behandlung, aber die eindringliche Kraft dieser Lehre, die Tiefe der Weisheit, ihr Goldgehalt sind sehr verschieden: das Stormsche Gedicht steht hoch über dem von Jul. Sturm.

1. Du wanderst in die Welt hinaus
auf dir noch fremden Wegen,
doch folgt dir aus dem stillen Haus
der treusten Liebe Segen.

2. Ein Ende nahm das leichte Spiel,
es naht der Ernst des Lebens;
behalt' im Auge fest dein Ziel,
geh keinen Schritt vergebens.

3. Gerader Weg, gerades Wort,
so will's dem Mann gebühren;
wer Ehre sich erwählt zum Hort,
den kann kein Schalk verführen.

4. Nimm auf die Schultern Last und Müh'
mit frohem Gottvertrauen
und lerne, wirkend spät und früh,
den eignen Herd dir bauen.

5. Halt' hoch das Haupt, was dir auch droht,
und werde nie zum Knechte;
brich mit dem Armen gern dein Brot
und wahre seine Rechte.

6. Treib' nicht mit heil'gen Dingen Spott
und ehre fremden Glauben,
und laß dir deinen Herrn und Gott
von keinem Zweifler rauben.

7. Und nun ein letzter Druck der Hand
und eine letzte Bitte:
bewahr' dir treu im fremden Land
des Vaterhauses Sitte.

Die Lehre an sich ist gut und durchaus beherzigenswert, der treue christliche Hausvater spricht aus jeder Zeile dieses Gedichts, aber einen besonders ergreifenden Ausdruck hat diese Lehre nicht gefunden und auch ihrem Inhalte nach erhebt sie sich nicht über das Allgewöhnliche und Tagtägliche. Einfache Natürlichkeit, auch ein Zug von Lebenswahrheit, edler Würde, das ist gewiß vorhanden, aber es fehlt die poetische Gestaltungskraft, und damit hängt zusammen, daß dem Lesenden das Gefühl, daß hier eine künstlerische Schöpfung zu ihm rede, abgeht. Bei Storm aber, welch ein ausgeprägter, auf sich selbst gestellter vielseitiger Charakter spricht da aus den Worten des Vaters! Jeder empfindet: Das sind rein menschliche Züge, aber es ist ein ungewöhnlicher Mensch, der hier redet, kein Durchschnittsmensch.

Mit der verschiedenen Tiefe und Kraft des Inhalts hängt nun zusammen, daß man in ganz verschiedene Situationen, in ganz verschiedenartige Wirklichkeiten hineingreifen muß, wenn man es unternimmt, zu diesen ganz allgemeinen Lehren sich einen konkreten Unterbau zu schaffen. Ohne diesen bleiben allgemeine Sätze tot; es gehört diese Arbeit beim Lehrgedicht also mit zum Genuß. Ein Durchschnittsmenschenschicksal kann uns da für das Sturmsche Gedicht genügen, während wir bei Storm zu bevorzugten Geistern emporsteigen müssen, um diejenige geistige Höhe mit unserer konkreten Verkörperung zu erreichen, die das Gedicht selbst auszeichnet.

Denken wir also etwa an einen jungen Burschen, der unter Segenswünschen in die weite Welt hinauswandert. Das Leben draußen gibt ihm Gelegenheit, Ausdauer, Mannhaftigkeit und Redlichkeit zu beweisen; religiöse Zweifel, sittliche Schwächen gilt es zu überwinden, und wenn ihn so der Lebenssturm auch zaust,

innerlich hat er ihn gefestigt und ihn zum Manne gemacht. Er hat für die Mitmenschen leben gelernt, und er hat nie, um vorwärts zu kommen, charakterlos zum Knechte sich erniedrigt.

Diese einfachen Erlebnisse reichen nicht aus bei dem Stormschen Gedichte „Für meine Söhne". Es geht ein einheitlicher Ton durch das ganze Gedicht, der von Strophe zu Strophe sich steigert, bis er am Ende am vernehmlichsten erklingt: Das charaktervolle Selbstbewußtsein wird immer nachdrücklicher gefordert, bis es zuletzt klipp und klar heißt: Halte fest: du hast vom Leben doch am Ende nur dich selber. Das ist das Grundmotiv des Ganzen, die Arbeit an sich selbst. Das aber wird nun mehrfach variiert in Worten voll wundervoller Wahrheit. Halte auf Mannesehre! Wie? Hehle nimmer mit der Wahrheit! Aber jede Lehre hört auf Weisheit zu sein, wenn sie einseitig, buchstabengemäß angewandt wird — Vernunft wird dann Unsinn. — Auch für die Weisheit des Lebens gibt es eine goldne Mittelstraße. Und so macht es nun neben jener stetigen Entfaltung des Leitmotivs einen zweiten Reiz des Gedichts aus, daß sich für jede Lehre meistens eine sehr bezeichnende Einschränkung einstellt: Die Wahrheit über alles, aber — jeder ist der Wahrheit nicht wert. Lerne Rücksicht üben, sie ziemt als ein Zeichen edeln Gemüts gerade dem Manne, aber — halte auf dich: mancher verdient sie nicht, und da ist die Rücksichtslosigkeit das einzige Mittel, die Mannhaftigkeit zu wahren; Rücksicht kann Schwäche werden. Dem feineren Gemüte widerstrebt grobes, unhöfliches Wesen, aber welch ein Irrtum, zu meinen, daß ein höflich-artiges Wesen schlechthin vor dem ehrlich-groben und derben den Vorzug verdiene! Bei dem Ewig-Leutseligen, Ewig-Verbindlichen wohnt oft die Falschheit. Geize nicht um solche schöne Schmeicheleien, woher sie auch kommen mögen, sonst vergibst du dir etwas von deiner Mannesehre. Strebe vorwärts unter Arbeit und Mühen, rastlos, das Vorwärtskommen durch eigne Kraft und Tüchtigkeit ist des Mannes Stolz und Freude — dagegen aber das niedrige Strebertum, dem jedes Mittel recht ist, wenn es nur vorwärts führt, das, ohne Verdienste, nach Begünstigung strebt, wie verächtlich ist es! So entwickeln sich in den einzelnen Strophen die Gegensätze und verleihen der ausgesprochenen Weisheit größere Bestimmtheit und größeren Nachdruck, größere Lebenswahrheit. Gerade danach muß die lehrhafte Dichtung streben, sonst wirken die Wahrheiten platt. In der 4. und 6. Strophe aber, wo solche Gegensätze nicht herausgearbeitet werden, ist dafür der Grund-

gedanke um so nachdrücklicher herausgehoben, ihr Thema lautet direkt: Dränge dich nicht auf, wo man dich höchstens duldet, nicht wünscht; sei wählerisch im Umgang! Sodann: Tue nichts um des bloßen äußeren Vorteils willen, alles zu deiner innern Vervollkommnung!

Wenn wir oben sagten, daß durch die treffenden Einschränkungen der einzelnen Lehren die Lebenswahrheit der Dichtung außerordentlich gesteigert werde, so ist bereits angedeutet, daß es bei solchen lehrhaften Poesien nicht darauf ankommt, festzustellen, daß sie eben allgemeiner Natur sind nach Inhalt und Form, und sich dabei zu beruhigen. Nein, das ist vielmehr das Wesentliche, daß man sich den konkreten Boden, auf dem solche allgemeine Gedanken erwachsen sind, in dem sie wurzeln können, vorzustellen sucht; so füllt sich dann das Gedicht mit konkretem Lebensgehalte. Diese Arbeit darf man sich bei so allgemeinen Dichtungen nie ersparen. Wir veranschaulichen uns deshalb den Inhalt unseres Gedichts noch genauer.

Nimmer hehlen mit der Wahrheit! Es ist das schwer; es ist eine hohe Forderung. Es gibt einige wenige, es sind Auserwählte, für die dieses Wort uneingeschränkt zutraf: die Wahrheitspropheten in Religion und Wissenschaft (an wen denkst du?)! „Ich mag nicht lügen", soll George Washingtons Grundsatz schon in frühen Knabenjahren gewesen sein. Immer und unter allen Umständen die volle Wahrheit? Manche Hand hat abgewinkt, wenn eine unbarmherzige Wahrheit sich kundtat. Stelle dir den jungen Melchthal vor, als er das grausame Schicksal seines Vaters erfuhr! Es gibt einen Kampf zwischen Wahrhaftigkeit und Menschlichkeit, und die Entscheidung ist schwer, am schwersten für den Wahrheitsgetreuen. — Denke auch an jene hohen idealen Wahrheiten in Wissenschaft und Religion! Jesus: — Menschenliebe, Feindesliebe —, Luther, Huß, Galiläi. Sie bringt Leid, aber sie verleiht auch Kraft, die schwersten Opfer zu bringen! Bismarck hat die nationale Wahrheit von Deutschlands Einigung unter Preußens Führung gepredigt Jahrzehnte lang: Sie haben ihn bestens dafür gehaßt, man hat ihm ans Leben gewollt. Da hat er es selbst ausgesprochen, daß er sich keinen schöneren Tod denken könne als den oder den auf dem Schlachtfelde. Da erleben wir's bei ihm: „Sie bringt Leid, aber nicht — Reue!"

Je edler die Wahrheit, desto geringer die Zahl derer, die sie erkennen. So sagt Jesus zu seinen Jüngern: „Ich habe euch noch viel zu sagen, aber ihr könnt's jetzt nicht tragen." Ihm und seinen

Jüngern hat die Wahrheit auch bisweilen Hohn und Spott eingebracht. Da hatten die Hörenden auch nicht einmal ein Gefühl für die Hoheit und Würde der Wahrheit, die Perlen waren vor die Säue geworfen.

Zarte Rücksichtnahme! Das tägliche Leben fordert sie beständig und jeder hat ihre wohltuende Wirkung schon verspürt und auch ihr Gegenteil! „Und hüte deine Zunge wohl! Bald ist ein böses Wort gesagt. O Gott, es war nicht bös gemeint, der andre aber geht und klagt.“ Das Frauengemüt übt sie vor allem, zart und edel berührt solch ein rücksichtsvolles Herz. Und bemerkenswert: Diese Eigenschaft ziert auch den tatkräftigsten Mann! An dem alten Heldenkaiser ist sie so oft herzerhebend hervorgetreten. Gerade bei Kraftnaturen paart sich oft Rücksicht und goldne Rücksichtslosigkeit. Ein seltsames Paar! Merke: goldene, nicht brutale Rücksichtslosigkeit! Die gibt es auch. Napoleon I. pflegte sie zu üben, Bismarck hielt es mit der goldnen; die wirkt heilsam und ist wohl verdient. Etwas spöttisch um die Bedeutung seines (damals) einzigen Ordens, der Rettungsmedaille, befragt, antwortet er: „Ich habe die Gewohnheit, zuweilen einem Menschen das Leben zu retten.“ Beim österreichischen Gesandten nimmt er unaufgefordert Platz, zieht seine Zigarre heraus, bittet die verblüffte Exzellenz freundlichst um Feuer, eine Art und Weise, wie sie ganz dem taktlosen Empfang entsprach, die dieser ihm hatte zuteil werden: goldne Rücksichtslosigkeit!

Im Charakter mancher deutschen Stämme liegt ein Zug von Rücksichtslosigkeit. Du kennst die bayrische Grobheit, die brandenburgische Derbheit: die soll man in ihre Grenzen zurückweisen, aber die deutsche Einigkeit sollte darunter nicht leiden. Derbe Offenheit ist besser als artige Leutseligkeit! Vorsicht, wo du zuviel Höflichkeit, zuviel Verbindlichkeit gewahrst!

Sei kein Schmarotzer! Möchtest du dich nicht dauernd in einem Hause niederlassen, weil dir seine Bewohner sittlich nicht genügen können, dann suche nicht vorübergehenden Aufenthalt um deines Vorteils willen. Oder bist du irgendwo nur geduldet, nicht gerne gesehen, dann empfinde das; dränge dich nicht auf, gehe lieber, sobald du dich nicht gleichberechtigt fühlst. Ein rechter Mann verachtet eben kleine Leutseligkeiten, wo er weiß, daß man ihm Beweise wirklicher Hochschätzung verweigern würde. Das gebietet die Achtung vor sich selbst. In demselben Sinne endlich warnt der Dichter: Erniedrige dich nicht zur „Kreatur“, die um des äußeren Fortkommens willen zum Kriecher wird. Arbeit,

Mühe ist immer das Los der Tüchtigen gewesen. Von manchen der großen Hohenzollern wissen wir, daß sie 16 Stunden am Tage gearbeitet haben. Bismarck, Moltke, Napoleon I., alle diese Großen waren Männer der eisernen Arbeit. Sie hätten sich aber geschämt, da erhoben zu werden, wo sie nicht in Arbeit und Wachen sich selbst es errungen hätten. Eine Mißgestalt neben ihnen der „Karrieremacher", der keine Meinung zu haben wagt, weil er anzustoßen und die Aussichten sich zu verderben fürchtet. Das edle tatkräftige Streben neben dem niederen! Die Wahl ist nicht schwer! Aber gerade in dem Karrieremacher, in dem aufdringlichen Schmarotzer, und endlich in dem Goldjäger, — Pöbel, der um die goldenen Kälber tanzt — zeichnet der Dichter Gestalten, die in der heutigen Zeit keine Seltenheit sind. Von der lehrhaften Dichtung muß eine solche „Gegenwartsnähe" gefordert werden, wenn sie kräftig aufs Gemüt wirken soll. Durch solche Veranschaulichung gewahrt man erst, wieviel Gehalt in den wenigen Zeilen dieses Stormschen Gedichts steckt. Ein männlich starker Geist geht durch dieses Lied, ein Kraft- und Wertbewußtsein, ein tiefes Gefühl für den Adel der Persönlichkeit, mit solcher selbstbewußten Kraft will es auch gesprochen sein. Diese auftaktlosen Viertakter, die restlos die Reihen füllen, und von denen einer so wie der andere gebaut ist, haben etwas so Bestimmtes, Bedingungslos-Gültiges an sich, wie es auch dem Inhalte eigen ist (Lebenspflichten! Lebensregeln!) und den klingenden (zweisilbigen) Ausgängen der Reihen wohnt doch wiederum eine Milde und Weichheit inne, wie sie edler und echter Weisheit auch zuzukommen pflegt.

Nun folgt ein Gedicht, bei dem die Lehre in ein anschauliches Gewand gekleidet ist. Das ist die eigentlich künstlerische Form der belehrenden Dichtung.

4. Legende vom Hufeisen.

J. W. v. Goethe.

Ein Kunstwerk, in dem uns unser größter Dichter das Bild Jesu von Nazareth zeichnet. Es hat einen besonderen Reiz, zu sehen, wie Goethe sich den Menschensohn vorgestellt, dessen Persönlichkeit ja heute noch heiß umstritten, vor deren menschlicher Größe aber jeder sich beugt, der sie begreift. Hat Goethe etwas Großes und Ergreifendes von ihm zu berichten? Was hat ihn am meisten ergriffen an Jesu Persönlichkeit? Denn, wenn Goethe ihn zum Gegenstande einer Dichtung macht, so legt er damit ein

Bekenntnis ab, wie in seinem Geiste die Person des Heilandes Gestalt gewinnt.

Darbietung und vertiefende Betrachtung.

Als noch, verkannt und sehr gering,
unser Herr auf der Erde ging,
und viele Jünger sich zu ihm fanden,
die sehr selten sein Wort verstanden,
liebt' er sich gar über die Maßen,
seinen Hof zu halten auf der Straßen,
weil unter des Himmels Angesicht
man immer besser und freier spricht.
Er ließ sie da die höchsten Lehren
aus seinem heil'gen Munde hören;
besonders durch Gleichnis und Exempel
macht' er einen jeden Markt zum Tempel.
So schlendert' er in Geistesruh
mit ihnen einst einem Städtchen zu,
sah etwas blinken auf der Straß',
das ein zerbrochen Hufeisen was.[1])
Er sagte zu Sankt Peter drauf:
„Heb doch einmal das Eisen auf!"

Wie klar stellt uns Goethe den Herrn vor Augen: verkannt und sehr gering. Es liegt viel in diesen Worten. Die Armut und die Dürftigkeit wohnen bei ihm, man sieht es wohl an seinem Kleid, am Essen und Trinken, am Obdach, das andere ihm erst gewähren müssen. Gering seine Umgebung, arme, ungebildete Leute! Die Reichen und Gebildeten, die Hohen, die Pharisäer meiden ihn, er ist nicht ihr Freund, sie wissen ihn und seine Lehren nicht zu schätzen, als ein Hassenswerter gilt er ihnen, bei ihnen ist er verkannt. Schmerzlicher war, daß auch seine Jünger ihn manchmal so verkannten. (Wo tritt am deutlichsten hervor, daß sie an ihm irre wurden? —) Dann aber stellt unser Dichter den Herrn Jesus gleich wieder als einen recht Großen vor unser Auge hin: Die höchsten Lehren kommen aus seinem Munde, etwas Königliches hat er, wenn er der Menge predigt, welche Worte weisen darauf hin? Und dann, wie schön empfunden: Jeder Markt wird zu einem Tempel, jedes Stück Natur, wo seine Worte erschallen, bekommt etwas Geweihtes, es wird zu einer heiligen Stätte. — Bei alledem dann die unendliche Liebe, ganz besonders wenn ein Kranker, ein Notleidender sich

[1]) was = war.

ihm nahte, das muß alles wundersam gewesen sein. — So sehen wir ihn nun dahinziehen, langsam, behaglich, wie ausruhend von der geistigen Arbeit früherer Tage. (Welcher Ausdruck deutet das an?) Vielleicht ist's noch am Morgen, der einen sonnenhellen heißen Tag verspricht; wir sehen die staubige Landstraße, und sehen in der Ferne das Städtchen auftauchen und immer langsam nähert sich ihm der Zug. Dann im Vorbeigehen — der Zug wird gar nicht unterbrochen — gewahrt der Herr das blinkende Eisenstück und so ganz wie nebenbei, fast gleichgiltig, kommt es aus seinem Munde, zu Petrus gewandt: „Heb' doch einmal das Eisen auf!"

Es ist ganz klar, was wir nun erwarten. Was denn?

Sankt Peter war nicht aufgeräumt;
er hatte soeben im Gehen geträumt
so was vom Regiment der Welt,
was einem jeden wohlgefällt;
denn im Kopf hat das keine Schranken;
das waren so seine liebsten Gedanken.
Nun war der Fund ihm viel zu klein,
hätte müssen Kron' und Zepter sein;
aber wie sollt' er seinen Rücken
nach einem halben Hufeisen bücken?
Er also sich zur Seite kehrt
und tut, als hätt' er's nicht gehört.
Der Herr, nach seiner Langmut, drauf
hebt selber das Hufeisen auf
und tut auch weiter nicht dergleichen.
Als sie nun bald die Stadt erreichen,
geht er vor eines Schmiedes Tür,
nimmt von dem Mann drei Pfennig dafür.

Man könnte den Petrus hier malen. Wie denn wohl? Es ist von Goethe ganz reizend gezeichnet, wie er so „gedankenverloren" dahinschlendert und, gar nicht auf seine Umgebung achtend, sich es ausmalt, ja — wie hübsch es sich im Regimente der Welt sitzen ließe und wie, wenn der Herr sein Reich aufrichten werde, für ihn doch auch wohl so ein besseres Ämtchen abfallen werde, etwas möglichst Hohes, eins, was gleich nach dem des Herrn selbst kommt, so ein erster Ministerposten, ein Reichskanzlerstellchen. — Denn im Kopf hat das keine Schranken! Welch hübsche Aussichten! In solche Gedanken hat er sich soeben recht hineingeträumt und sie tun so wohl, diese Gedanken, man sieht

es an seinem zufriedenen Gesicht, er möchte um vieles jetzt nicht in ihnen gestört werden: Da hört er — so halb nur, mit einem Ohr — „heb' doch einmal das Eisen auf". Es konnte nichts ungelegener kommen, gerade jetzt, wo er gar nicht für so etwas aufgeräumt ist, und die Aufforderung so unpassend in seine liebsten Gedanken hineinblitzt. Und dazu der Wert des Gegenstandes? Viel zu klein, viel zu wertlos! Er weiß sich, schlau wie er ist, zu helfen. Betrachtet ihn nur im Geiste, wie er sich — ein wenig — ganz wie unabsichtlich — zur Seite kehrt, als wüßte er von nichts, und tut, als hätt' er's nicht gehört. Man muß wirklich über ihn lächeln, so fein macht er seine Sache und verrechnet sich doch dabei. Wieso? Der Herr kennt seinen Petrus. Er rechnet gar nicht mit seiner Schwerhörigkeit und sagt's ihm nicht etwa noch einmal lauter. Was sehen wir statt dessen? Er mag wohl leicht dabei gelächelt haben. Er hat ja alles durchschaut, und wie könnte er böse sein bei der harmlosen Art, wie sich hier sein Jünger „zu drücken" sucht, der milde Herr, der tagtäglich genug von großen Fehlern und Gebrechen der Menschen sehen mußte, wie sollte er nicht Geduld mit dem kleinen Fehler seines Jüngers haben! Also hebt er's selbst auf, er, der Herr! Er hat die Aufforderung gegeben, weiß ganz genau, daß ihn Petrus verstanden hat und ist nun doch gar nicht im Gemüte verletzt, bückt sich selbst und dann — kein Wort mehr davon. So pflegt er eben immer zu sein, das ist seine göttliche Langmut! Wie mag's dem Petrus zumute sein, als er das vom Herrn so sieht? Er mag doch ein wenig rot geworden sein, wofür wäre das ein Zeichen? Ihm, dem Jünger, war's zu viel, er, der Herr, tut's ohne ein Wort zu verlieren. Wie ein zarter Vorwurf kommt ihm nun wohl das Verhalten des Herrn vor. Und wenn ich's gewußt hätte —, so denkt er vielleicht bei sich — daß er statt meiner es aufheben würde, dann hätte ich's selbst getan. Seht, damit fängt Petrus an, Einkehr bei sich zu halten. Aber mehr! Später im Städtchen bekommt der Herr von dem Schmiede drei Pfennige. Was kann Petrus daraus sehen? Also einen kleinen Wert hatte das unnütze Ding am Wege doch! Auch darin hat er sich getäuscht. Der Herr hat seit jener Aufforderung kein Wort mehr zu Petrus gesprochen, nichtt ein Blick des Vorwurfes hat den Petrus getroffen, der Herr tut nur, was so ganz natürlich und selbstverständlich ist, und in Petrus Herzen fängt es bei alledem an zu arbeiten und unruhig zu werden.

Aber das alles liegt bei Goethe zwischen den Zeilen.

42821
G

Je mehr ein Dichter zwischen den Zeilen lesen läßt, desto knapper kann er sich fassen. So führen oft wenige Worte zu tiefen Anregungen. Das ist ein künstlerischer Vorzug.

Man kann auch weniger aus dieser Partie herauslesen, und annehmen, daß Petrus erst am Schluß zur Erkenntnis kommt. —

Und als sie über den Markt nun gehen,
sieht er daselbst schöne Kirschen stehen,
kauft ihrer, so wenig oder so viel,
als man für einen Dreier geben will,
die er sodann nach seiner Art
ruhig im Ärmel aufbewahrt.
Nun ging's zum andern Tor hinaus,
durch Wies' und Felder ohne Haus,
auch war der Weg von Bäumen bloß;
die Sonne schien, die Hitz' war groß,
so daß man viel an solcher Stätt'
für einen Trunk Wasser gegeben hätt'.
Der Herr geht immer voraus vor allen,
läßt unversehns eine Kirsche fallen.
Sankt Peter war gleich dahinter her,
als wenn 's ein gold'ner Apfel wär';
das Beerlein schmeckte seinem Gaum'.
Der Herr nach einem kleinem Raum
ein ander Kirschlein zur Erde schickt,
wonach Sankt Peter schnell sich bückt.
So läßt der Herr ihn seinen Rücken
gar vielmal nach den Kirschen bücken.
das dauert eine ganze Zeit.

Ein neues Bild wird uns hier gezeichnet. Die Sonne steht nun wohl bald im Mittag, endlos der Weg und man lechzt nach Wasser. Immer träger bewegt sich der Zug, nur der Herr geht unentwegt und unermüdet voran, im Ärmel trägt er noch die Kirschen, das war so Sitte, denn der tuchartige Mantel hatte keine Taschen, und da nun — — fällt unversehens ein Kirschlein zur Erde. Der Herr hat's absichtlich fallen lassen. Er wußte, wozu er die Früchte kaufte. Seht ihr nicht, wie Petrus dahinterher ist — *als wenn es ein goldener Apfel wär'* —, wie gut es ihm bei diesem großen Durste schmeckt, und wie er sich dann wieder und wieder bückt — *das dauert eine ganze Zeit* — und wie verstohlen der Herr dabei vor sich hinlächelt. Ach, was für Genuß waren doch die paar Kirschen gewesen! Nicht mit Geld zu bezahlen! Wirklich: „Als wenn es ein goldener Apfel wär',"

so wertvoll dünkte ihm eine einzige, und das alles für das alte, zerbrochene Hufeisen! Wie dachte Petrus jetzt über dessen Wert? So hat sich seine Meinung geändert. Und wie war das gekommen?! Er hat selbst gesehen, erlebt, was das alte Ding wert war, der Herr hat ihm seinen Wert veranschaulicht. Wir wissen jetzt, warum der Herr an Petrus jenes Wort richtete. Nun? Und Petrus hat viel gelernt auf diesem Wege. Wenn er noch einmal alles überblickte: wie er sich verstellte, wie er den Wert des Hufeisens unterschätzte, wie er des Herrn Langmut sah und sich beschämt fühlte, wie er den Wert des alten Stückes erst einigermaßen und dann ganz außerordentlich schätzen lernte, — und wenn er endlich die kleine Mühe, die er bei demselben Genusse hätte haben können, verglich mit der großen, die er sich nun um die Kirschen gemacht hatte, dann mochte ihn manches reuen, aber er mußte zugleich seinem Herrn so herzlich dankbar sein, der ihm kein böses Wort gesagt und doch so gründlich zur Einsicht verholfen hatte. Nun, zu welcher Einsicht denn? Der Herr sagt's auch selbst:

Dann sprach der Herr mit Heiterkeit:
„Tät'st du zur rechten Zeit dich regen,
hätt'st du's bequemer haben mögen.
Wer geringe Dinge wenig acht't,
sich um geringere Mühe macht."

Erkläre dieses Wort aus dem Inhalte unseres Gedichts.

Aber der Herr hätte das schließlich gar nicht zu sagen brauchen. Petrus hätte es genau so gefühlt. Das war eben die große Kunst, die unser Herr und Meister so vortrefflich verstand: Die Herzen bekehren und dabei gar nicht wehe tun, ja nicht einmal viel mahnen und zurechtweisen. Durch sein ganz natürliches Verhalten wie von selbst hat er das hier bei Petrus erreicht bei aller Milde und Freundlichkeit. Es muß eine unbegreiflich wunderbare Macht über die Menschenherzen in ihm gelegen haben, daß er sie so von selbst zur Einkehr zwang. Ja, wir können uns gar nicht anders denken, als daß dieses Erlebnis auch für die Zukunft bei Petrus gewirkt hat. Es liegt viel mildes Licht über der Gestalt des Herrn, wie sie Goethe hier zeichnet. Als solch einen großen, milden, weisen Lehrer und Erzieher hat sich Goethe den Herrn Jesus gedacht!

Nun denkt auch noch ein wenig an euch: Wenn ihr dem Petrus gleicht und wenn nicht! Könnt ihr denn aber auch dem Herrn gleichen?

Vertieft euch noch einen Augenblick in seine Persönlichkeit! Ihr kennt den lieben Herrn und habt ihn im Geiste so manches Mal auf seinen Wanderungen durchs heilige Land begleitet: in Einöden und Wüsten, in Städte und Flecken, durch Fluren und auf einsame Berge. Nur Mühe und Arbeit in dem heißen Lande, bei verstockten Herzen immer dieselbe wundersame Gleichmut und Geduld. Er war müde, totmüde und doch unwillig, daß sie die Kindlein nicht zu ihm kommen lassen wollten, er ist umhergezogen und hat wohlgetan und wußte selbst oft nicht, wohin er sein Haupt legen sollte. Gewaltig predigte er, mit erschütternder, strafender Kraft und dann wieder mit einer großartigen Milde — das Wehe über die Pharisäer, die Bergpredigt dagegen. — Wir begreifen da, daß er die Menschen zu sich hinzog, so daß einige ihn ihr ganzes Leben lang nicht mehr verlassen konnten: ein kleinerer und ein größerer Jüngerkreis umgab ihn. Reinste, edelste Menschenliebe und gar keine Menschenfurcht, göttliche Milde und strafende Gerechtigkeit: Was sind das für wundersame Gegensätze! Wenn man ihn so im Geiste vor sich sieht, lehrend, unter freiem Himmel die Massen um ihn versammelt, wo sich's leichter atmet und freier spricht, und sich vorstellt, wie er eins seiner schönen Gleichnisse erzählt, wie er an dem Beispiel (Exempel) des guten Hirten oder dem des Kindes sich und die Seinen kennzeichnet, dann kann er einem wohl vorkommen wie ein König, der Hof hält auf der Straßen, mächtig und mild. Er war so erhaben und groß, daß die Seinen ihn oft nicht verstanden haben, aber er hat ihnen nie gezürnt, und ob seine Seele auch bittres Leid darüber empfand. Und hat er nicht auch viel verlangt von den Seinen? Das Höchste, das Schwerste, was der Mensch zu tun vermag? „Liebet eure Feinde!" Das hat damals niemand von den Seinen begriffen. Da hat er es ihnen am Kreuze vorgelebt und da mag ihnen wohl etwas von der Größe dieses Gebots und von seiner Herrlichkeit aufgegangen sein. So durch sein eignes Beispiel überzeugen, das tat er gern. So läßt ihn Goethe ja auch in unserem Gedichte tun und er kennzeichnet damit aufs schönste diese bedeutsamste Seite der Persönlichkeit Jesu. „Ein Beispiel habe ich euch gegeben": In diesen Worten faßt sich die ganze Aufgabe Jesu auf Erden und seine Persönlichkeit zusammen. Es ist ein wahres und echtes Bild, das Goethe hier vom Herrn entwirft.

Vortrag. Sinnliche Wirkungen. Es sind die einfachen kurzen Reimpaare, wie wir sie in der „Rache" von Uhland wieder-

finden werden, in denen sich unser Gedicht formt. Die Erzählung ist schlicht und einfach, aber hoch poetisch und die Zeichnung der Gestalt des Herrn und seines Jüngers meisterhaft anschaulich, dazu ist die Person des Herrn durchaus tief erfaßt, tiefe, schlichte, edle Menschlichkeit atmet jeder Zug seines Wesens, und man soll sich hüten, dieses Gedicht als etwas so nebenbei Abgefallenes zu betrachten.

Der Vortrag muß überall einen Zug von der Einfachheit und Natürlichkeit des Inhalts an sich haben. Ohne allen Zwang fließen die Viertakter dahin, durchgehends mit Auftakt, mehrfach mit zweisilbigem. Sie sind bewegt durch leichte dreisilbige Takte, eine Reihe ist durch einen viersilbigen noch lebendiger gestaltet. Vier Reihen sind auftaktlos: „unser Herr auf der Erde ging", „liebt er sich gar über die Maßen", „aber wie sollt' er seinen Rücken" und „ruhig im Ärmel aufbewahrt". Die letzteren beiden sind auftaktlos in offenbarer Harmonie mit dem Inhalte. Hier lasse der Vortrag den Rhythmuswechsel deutlich spüren. An besonders inhaltsschweren Reihen unterbricht wohl auch eine schwebende Betonung die gleichmäßige, leichte Bewegung: „macht' er einen jeden Markt zum Tempel". Wie köstlich malt dann wieder der Rhythmus, wenn plötzlich alle Beweglichkeit schaffenden Momente ausgeschaltet werden: „So schlendert' er in Geistesruh mit ihnen einst einem Städtchen zu", das Ruhige, Langsame und dann gleich wieder das Zwanglose, Schlendernde nebeneinander! Ferner Reihen wie diese: „Heb doch einmal das Eisen auf!" „Das dauert eine ganze Zeit." Ein Zug voller Ruhe und Gleichmäßigkeit liegt in dieser Form. Dabei muß überall die Melodik die wesentlichsten Dienste tun und den Geist dieser Reihen zum Bewußtsein bringen. Man denke etwa an eine Reihe wie die: „Heb doch einmal das Eisen auf!", wo durch die Melodie hindurch so ganz das Beiläufige, Uninteressierte dieses Wortes klingen muß und doch auch herauszuhören sein muß, daß der Herr eine unverkennbare Absicht bei seiner Aufforderung hat. Oder die reizende Reihe: „Denn im Kopf hat das keine Schranken". Ohne die rechte Melodie gesprochen, die das Schalkhaft-Ernsthafte trefflich kennzeichnen kann (hoher Anfang, dann bald nach der Tiefe strebend, „keine" nach unten gleitend, zuletzt das Tempo verlangsamt, jedes Wort mit etwas Nachdruck), wirkt diese Reihe nicht halb so prächtig. Die naive Schlauheit des Petrus, des Herrn Langmut, die so echt menschliche und zugleich göttlich erhabene Art der Überzeugung und Belehrung, der himmlische Humor über dem Ganzen,

all das wird wunderbar wirksam erreicht durch tiefes Studium der Melodik, Rhythmik, Dynamik und der Tempoverhältnisse dieser Dichtung und die zweckmäßige Verwendung bald einzelner, bald aller dieser Kunstmittel. „Als man für einen Dreier geben will." Klingt's nicht ordentlich aus dieser freien Form mit ihrem viersilbigen Takte heraus: „Wie's eben gerade beliebt"; etwas von der göttlichen Uninteressiertheit des Herrn bei diesem Geschäfte liegt darin. Die Reihe: „Aber wie sollt er seinen Rücken" usw. mit dem umgekehrten Rhythmus malt auch melodisch die ganze naive Selbstgefälligkeit des Jüngers und den inhaltlichen Kontrast zur vorhergehenden Partie. „Das Beerlein schmeckte seinem Gaum". Im Tonfall liegt etwas von dem sinnlichen Behagen, das Petrus dabei empfand. So kann man hier bei diesem Kunstwerk noch lange fortfahren mit Anregungen über die Ausgestaltung des Vortrags. Wir lassen es mit dem Gesagten genügen und geben damit dem einzelnen Gelegenheit zu selbständigem Sich-Vertiefen. Gerade dieses Gedicht dürfte sich für einen, der Sinn für feineren Humor besitzt, vorzüglich zu rhythmisch-melodischen Vortragsstudien eignen, besonders für den Anfang im Studium dieser Dinge.

5. Die Rache.

L. Uhland.

Rheinlandschaft: Unten tief im Tale rauscht der alte Vater Rhein, und seine Fluten ziehen dahin in ewigem Senken und Heben. Das flutet und wogt geheimnisvoll. Die Schluchten und Hänge hinauf zieht sich schweigend finstrer Wald, dunkler Hain. Auf felsigem Gipfel liegt die Burg Rheineck, auf hohem Schieferfelsen, jetzt eine Ruine. Der alte dicke Turm ragt einsam in den weiten Himmel hinauf, Mauerreste — starr, bemoost oder auch nackt. Steil führt der Pfad hinunter zum Rheine. Einst hat hier eine Brücke über den Strom geführt, heute ist sie nicht mehr. (Betrachte ein Bild dieser Landschaft.) Die Ritter sind verschwunden, Spiel und Gesang verschollen, die Burgen verfallen; die Ruinen sind noch da. Vor vielleicht achthundert Jahren aber war hier oben Leben — eine sangesfrohe und kampfesfrohe Zeit, Waffenspiel, Schwerterklang, Saitenspiel, ein wetterhartes, stählernes Geschlecht. In die Wälder ging's zu fröhlichem Jagen, in großer Gesellschaft, in Fehden und Turnieren floß das Blut; einsam ritt wohl auch der adlige Herr mit seinem getreuen Knappen durch den Hain, um allein dem edlen Weidwerk zu huldigen. — Und neben der Treue auch Untreue, Falschheit, Neid und grimmer

Haß, du brauchst nur an die Gestalten des Nibelungenliedes zu denken.

Es ist ein stürmischer Herbstabend, zerfetzte Wolken ziehen am Himmel, die Wipfel neigen sich im Winde, im Hain nur ist's unheimlich still, an den Holzpfeilern der alten Rheinbrücke bricht sich die Flut in starkem Rauschen. Edelherr und Knecht wollten von einsamer Jagd eben zurückkehren, aber was ist da geschehen! Wie in finsterem Grübeln und Sinnen ging der Knecht hinter seinem Herrn, jetzt schreckte er plötzlich auf, wild blitzte sein Auge, er schwang den Speer, von hinten sauste er zwischen den blinkenden Platten des Panzers hindurch, dem Herrn ins Herz. Vom samtnen Mantel rinnt das rote Blut herab, ein stechend vorwurfsvoller Blick trifft noch den Knappen — elender Feigling! —, dann sinkt der Herr sterbend vom Pferde. Der Knecht — die blutige Waffe noch in der Hand haltend, tritt entsetzt zurück. Was nun?

Der Knecht hat erstochen den edeln Herrn,
der Knecht wär' selber ein Ritter gern.

Er hat ihn erstochen im dunkeln Hain
und den Leib versenket im tiefen Rhein.

Hat angeleget die Rüstung blank,
auf des Herren Roß sich geschwungen frank.

Und als er sprengen will über die Brück',
da stutzet das Roß und bäumt sich zurück.

Und als er die güldnen Sporen ihm gab,
da schleudert's ihn wild in den Strom hinab.

Mit Arm, mit Fuß er rudert und ringt,
der schwere Panzer ihn niederzwingt.

Da war das Verbrechen gerächt! — Wie war der Knecht zum Mörder geworden?

Die beiden zogen miteinander: Der Herr auf stolzem Rappen, mit goldglänzender Rüstung — wie leuchtet's und glitzert's im Sonnenschein! Der Knecht im groben Linnen hinterher, er trägt die Jagdwaffen; er vergleicht sich mit seinem Herrn. Dieser ein Herr — er ein Knecht, dieser reich — er so arm, dieser hoch zu Roß — er zu Fuß. Dieser in goldner Rüstung mit funkelndem Gestein — er im grauen Rock. „Die stolze Burg, die Waldungen, die Waffen, die edlen Pferde: alles sein! Mir nichts! Ich wäre auch gerne ein Ritter." Der Neid wächst. „Wenn dein Herr tot wäre, ob du dich nicht in seinen reichen Besitz setzen könntest!" Und

jetzt: „Versuch's, vielleicht gelingt's, Herr der schönen Burg zu werden, töte ihn! Niemand sieht's!" So ist's geschehen.

Aber das Verbrechen muß in allen Spuren getilgt werden; die Angst kommt schon, das Gewissen regt sich. So nimmt er den Leichnam und versenkt ihn im Rheine, und die Wogen schließen sich über ihm. Jetzt hat er die blanke Rüstung und das stolze Roß; frei, frech und stolz hat er sich daraufgeschwungen, aber es ist ihm, als wenn aus den schäumenden Fluten sein toter Herr immer wieder auftauche mit bleichem Gesicht und stierem Blick und blutigem Gewand, als wenn im Gurgeln der Wasser eine bekannte Stimme aus den Tiefen zu ihm spräche und eine kalte Totenhand sich emporstrecke. Zur Burg zurück jetzt? Nein, unmöglich. Wie von böser Macht getrieben, wirft er sich aufs Roß und will über die Brücke das jenseitige Ufer erreichen. Dann will er sich weiter vor Verfolgern zu retten suchen.

Das Tier ist störrischer als sonst. Weiß es, daß es den Mörder seines guten Herrn trägt? „Und als er sprengen will über die Brück', da stutzet das Roß und bäumt sich zurück." Es mag wohl den Leichnam am Brückenbalken gesehen haben, es kann nicht über den Strom, in dem sein toter Herr treibt. Zitternd, schweißtriefend, schäumend vor Erregung steht es da, wild bäumt es sich auf, rückwärtsstrebend! Der Reiter aber muß hinüber, rechts und links springt der Fels zum Rheine vor, der schmale Talweg dazwischen führt zur Burg, es gibt keinen andern Weg als über die Brücke. Da steigert sich die Gewissensangst, schon glaubt er Schritte zu vernehmen, da treibt's ihn fort, jäh und tief drückt er dem sich bäumenden Tiere die Sporen in die Weichen, da — ein wilder Schrei — ein schallender Aufschlag auf die Wogen, dann wird's wieder still, nur aus nächster Nähe bemerkst du ein Ringen mit den Wellen, ein Pusten und Stöhnen und Ächzen: Er kämpft mit den Wellen um sein „teures" Leben, eine geraume Zeit währt es, die Glieder sind wie bleiern, das Erz zieht erbarmungslos nach unten, es ist ihm furchtbar zumute, als ob sein toter Herr ihn hinabzöge. Und jetzt ist's aus.

Auf der Brücke steht noch immer das Pferd, mit wilden Augen und schnaufend und blickt in die gurgelnde Tiefe. —

Mache dir klar, wie ein Maler die einzelnen Situationen unseres Gedichts malen würde: Der Mord, die Gewissensangst, die Rache.

Es ist ein außerordentlich knappes Gedicht, das Uhland hier geschaffen hat, die Handlung so gedrängt wie möglich, auch nicht

ein Wort zuviel wird gesagt. Den Kern der Ballade macht das Motiv von der Rache aus, aber um dieses wirkungsvoll zu gestalten, macht sich eine vorbereitende Darstellung der Tat selbst nötig, und so ist der Inhalt der Dichtung zweiteilig geworden, ohne daß indes der innere Zusammenhang gestört ist. In drei Reimpaaren wird sie gegeben, sechs Sätze, jeder bringt ein neues Bild mit Ausnahme des zweiten, der den Beweggrund der Tat andeutet. Man hat das Gefühl: jeder Satz sitzt, es ist Zug um Zug ein ganzes Stück Handlung gezeichnet. Mit derselben Kraft der Anschauung wird dann das Motiv der Rache dargestellt, Satz für Satz ein Bild, lapidare Züge, aber alles klar, greifbar, wie Schöpfungen der bildenden Kunst. Es ist interessant, bei dieser wunderbaren Anschaulichkeit einmal auf die Sprache zu achten, die das zustande bringt: Lauter kurze, knappe Sätze, deren jeder eine rhythmische Reihe füllt, von denen sich je zwei immer zu einer höheren Einheit vereinigen: eine vollkommene Übereinstimmung zwischen rhythmischem und stilistischem Gefüge. (Vgl. daraufhin auch die Legende vom Hufeisen!) Ein solcher Satzbau mit so vielen kurzen, selbständigen Sätzen eignet sich zum Zeichnen von Bildern, zum Entwerfen plastischer Einzelzüge vorzüglich. Aber auch die Wortwahl steht im Dienste der Anschaulichkeit: erstochen gegenüber getötet, edlen Herrn, der Stand ist sofort klar und alles, was damit zusammenhängt; dunklen Hain, versenket gegenüber geworfen; Rüstung blank, frank, sprengen, güldene Sporen, schleudert wild, statt wirft ihn; rudert, ringt, niederzwingt: alles das weckt lebendige Bilder in unserem Innern; beinahe jedes sinntragende Wort ist hier voll anschaulicher Kraft!

Obwohl das Motiv von der Rache die ganze Dichtung einheitlich beherrscht, so besteht doch eine charakteristische Gegensätzlichkeit in den Motiven, die auch einen Teil der geheimnisvollen Wirkung dieses Gedichts ausmacht: Untreue und Treue nebeneinander, Aufstreben und Untergang, Herr und Knecht miteinander zerfallen, und dieser in der Rüstung und auf dem Roß des Edlen. Solche Gegensätze, so dicht beieinander, sind geeignet, eine gewisse Spannung in die Handlung zu tragen oder einen Schleier des Geheimnisvollen über sie zu breiten.

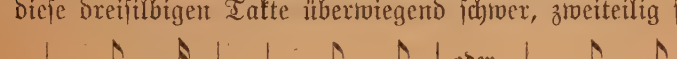
Sinnliche Wirkung und Vortrag. Etwas Dumpfes, Schweres liegt über dem ganzen Vortrag, das Lied ist tiefstimmig. Es ist etwas Unheimliches geschehen, dieses Gefühl muß sich beim Hören der 1. Strophe jedem aufdrängen; „erstochen" muß etwas spitz und scharf klingen, Knecht hat einen Klang des Verächtlichen an

sich gegenüber dem „edlen Herrn". Weiterhin entwickelt sich dann die Melodik des Geheimnisvoll-Grausigen immer stärker: Der Sprechton ist ein verhältnismäßig leiser, an einzelnen Stellen darf die Sprache etwas Flüsterndes an sich haben, die Reihenschlüsse haben überwiegend nur geringe Neigung zum Sinken, obwohl es nicht direkt Hochschlüsse sind. Nur die 6. Strophe strebt in ihrer ersten Reihe rastlos aufwärts, die Melodie deutet hier das verzweifelte Ringen ums Leben an und geht dann über in den Ton der Befriedigung über die Sühne, mit dem ein leises Pathos, ein gewisser Nachdruck sich verbinden darf. Dadurch ruft der Vortrag die Empfindung wach, als ob durch das Wirken einer höheren Macht hier das Urteil gesprochen und die Rache vollzogen worden sei. Schwer und dumpf verhallen die letzten Silben, worauf sich indes die Spannung noch nicht gleich löst, die eintretende Grabesruhe muß man noch einen Augenblick empfinden lassen.

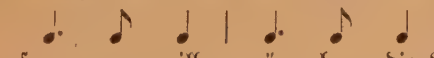
Der ruhige Wechsel von schweren und leichten Silben ist oft durch dreisilbige Takte unterbrochen. Gleich die erste Strophe:

X | X́ X X | X́ X X | X́ X | X́
X | X́ X | X́ X X | X́ X | X́

(Stelle die übrigen Dreisilber fest!) Da ist es sehr bezeichnend, daß diese dreisilbigen Takte überwiegend schwer, zweiteilig sind



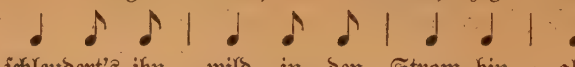
Nur bei „sprengen will über die Brück'" wird der Rhythmus



der Sprache in die Aufregung und Bewegung hineingerissen, aber schon die nächste Reihe kehrt zu schwererem Rhythmus zurück, indem hinter „stutzet" ein leichter Einschnitt (Fuge) liegt und dieses Wort etwas verlangsamt wird, ist die leichte Bewegung beseitigt, das gilt auch für „bäumt sich zurück".

Noch einmal ein gesteigerter Anlauf:

Danach aber erregt und doch wie unbarmherziges Schicksal:



Schließlich aber wirken die Dreisilber geradezu niederdrückend, lastend, indem ein starkes Ritardando sich mit ihnen verbindet.

Der Vortragende muß die Gestalt der dreisilbigen Takte recht genau wiedergeben, in ihnen malt sich ein gut Teil der Stimmung des Liedes. Der natürlichen Wucht des Inhalts, der Kraft der Anschauung entspricht es, daß die zweisilbigen Auftakte mit mäßigem Tempo eher zurückhaltend als eilend gesprochen werden, dem entsprechen ferner die kräftigen stumpfen Ausgänge der Reihen und schließlich die kurzen zweireihigen Strophen. In den Betonungen spiegelt sich in den ersten fünf Strophen Erregung und Bewegung. Jede Zeile hat in verschiedener Aufeinanderfolge zwei Haupt- und zwei Nebenakzente (stelle sie fest!), aber mit dem Hereinbrechen der Katastrophe ändert sich der Bau der Reihe, aus den zweigipfligen Versen werden gipfellose mit vier gleichen Hauptbetonungen: „Da schléudert's ihn wild in den Ström hináb" und so die ganze letzte Strophe. Das gibt einen ganz anderen Eindruck: schicksalsschwer, wuchtig, lastend klingen diese Reihen zum Ohre und deuten so schon in ihrem sinnlichen Klanggehalte das an, was sie ausdrücken mit ihrem Inhalte.

6. Er ist's.

Eduard Mörike.

Frühling läßt sein blaues Band
wieder flattern durch die Lüfte;
süße wohlbekannte Düfte
streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
wollen balde kommen.
— Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen!

Gehe in den ersten schönen Märztagen aus deiner engen Stube hinaus auf eine sanfte Höhe, wo der Blick frei über das Land hin und bis zum fernsten Blau des Firmaments schweifen

kannst! Da muß es sein, wo du die beseligende Überzeugung gewinnst: Frühling, ja du bist's! Dich hab' ich vernommen!

Aber wie das? Zum erstenmal hat sich das Blau des Frühlingshimmels über die Landschaft ausgespannt und golden gießt sich der Lenzesschimmer über eine Natur, die noch in Frühlingssehnen und -hoffnung halbwach ruht. Es ist ein rechtes, echtes Blau, das neben dem Weiß zerteilter Märzwolken tief und satt erscheint, also, daß es sogar die Luft blau durchstrahlt: Die zarten Luftwellen in blauem Schimmer. Sieh dich nur einmal recht hinein in diese Bläue! In die Mischung von Tiefe und Sattheit und Zartheit! Und nun laß deinen Blick weiter hinausschweifen: Düster umblaut und umgraut ist der Horizont, in Streifen zieht sich's an ihm hin, erst weißlich, dann graublau, bis nach uns her immer reiner das Blau durchdringt; ganz rein das Stück Frühlingshimmel über deinem Haupte. Wie ist dir zumute? Lenzhaft. Das ist Lenzeshimmelbläue. Die wölbt sich über uns und zieht in Streifen am Horizonte und wellt sich und flattert im Windeswehen: Frühling läßt sein blaues Band wieder flattern durch die Lüfte. — —

Nun atme einmal in vollen Zügen die Frühlingsluft! Kräftiger Odem der Frühlingsnatur, sanft, lind, zugleich auch würzig und wie berauschend, ebenso süß wie frisch und labend. Das ist der „wohlbekannte" Lenzeshauch, der so viele Hoffnungen auslöst in der Menschenbrust! Genieße ihn mit dem vollen Bewußtsein seiner Schöne und Kraft, vielleicht spürst du, daß er das Herz bewegt in Hoffnung auf den Volllenz, in Freude, daß die Wintertrübe überwunden ist, in sehnsüchtiger Erinnerung an die Lenzesfreuden früherer Jahre. Das Herz ringt um Lust in diesem ersten Frühlingshauchen. Nun sieh um dich! Was wirken diese linden Lüfte? Was haben sie in den wenigen Stunden schon vollbracht? Was werden sie in Kürze noch schaffen? Es ist geheimnisvolles Wehen, das erste Frühlingswehen, in seiner Milde und Lindigkeit liegt überall wunderbare, geheime Kraft verborgen — Schöpferkraft, geheimer Trieb! Ahnst du, daß es ein Wunder um die Frühlingszeit ist? Ahnst du nicht beim ersten Frühlingsduft alle die Naturpracht, die nun bald kommen wird? Bleibe einmal ganz still, schließe halb die Augen und fühle, wie sie dahinweben — leise, leise, kaum das Land berührend und doch ohne Ruhe, immer weiter strebend, immer in Bewegung, aber in so ganz gleichmäßig-zarter Bewegung, nur wie im Halbschlummer das Land streifend. Vielleicht ist dir dabei, als ob in ihnen selbst

ein zartes Leben sich rege und eine leise Ahnung von ihrer wunderbaren Kraft und Wirkung halbbewußt in ihnen lebendig sei: sie streifen ahnungsvoll das Land.

So etwas Träumerisches, wie es in dieser Stunde im Wehen der Frühlingsluft liegt, ruht heute noch über der ganzen Natur und ihren Kindern. Sie liegen halbwach, wie im Morgenschlummer. Nimm ein frühes Veilchen zur Hand: die „Äuglein" sind noch geschlossen, es träumt noch; aber fest schläft es nicht mehr. Siehst du nicht schon ein wenig Blau? Es will die Augen öffnen, es ist wirklich schon im Erwachen: O, sie wollen balde kommen, die lieben Veilchen.

Indem du noch hoffnungsfreudig davor stehst, klingt es zart von weitem her an dein Ohr, ganz leis und fein: eine frühe Biene? ein ganz ferner Lerchenton? Amselflöten? — — oder war's nur der leise wehende Hauch des Lenzes, der einmal etwas vernehmlicher in die nahen Zweige griff? Ein Äolsharfenklang, so traumhaft inmitten des ersten Frühlingsträumens und Frühlingserwachens? Horch, von fern ein leiser Harfenton! —

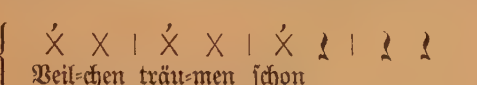
Zweifelst du jetzt noch? Nein! Das ist der Frühling; er ist's wirklich? Ja, er ist's — — und in diesem Augenblicke löst sich das Sehnen des Herzens aus in freudiger Gewißheit: Frühling, ja du bist's, dich hab' ich vernommen!

Jetzt ziehe dein Buch aus deiner Tasche und lies, während dein Herz noch in dieser Gewißheit rascher schlägt, in die zarte Stimmung versenkt, dies wunderbare Gedicht laut dir vor.

Vortrag. Übergangsstimmung — ein erstes leises Hinneigen zum Lenz, bereits ein wenig jenseits der Wende zwischen Frühling und Winter! Ein Zustand des allmählichen Wachwerdens, Halbschlummer, ein leises Schwanken in der Menschenbrust und darauf das Durchdringen zur freudigen Gewißheit: das soll uns der Vortrag also erleben lassen.

Daher ist der Anfang nicht zu bewegt zu sprechen, nicht voll freudiger Frühlingsluft, nur im Klang der Stimme und in dem sehnend-beseligenden Tonfall liegt es innig wie Lenzesstrahl. Die Tonfortschritte (Intervalle) sind gleich in den ersten beiden Reihen klein, etwas Verklärt-monotones ist durchaus stimmungsgemäß. Nur „flattern" erhebt sich ein wenig über die mittlere Lage. Dementsprechend ist der Rhythmus ein ruhiger; gleichmäßig laufen die Viertakter mit ihren schweren Eingängen ab, aber der Wechsel von Haupt- und Nebenbetonungen (stelle sie fest!) gemahnt an die Bewegung der Frühlingsluft.

Noch viel deutlicher kommt das Ahnungsvoll-Ungeklärte in den beiden folgenden Reihen zum Ausdruck. „Süße" muß warm und innig, in ziemlich hoher Tonlage einsetzen, worauf dann ein geringes, gleichmäßiges Sinken der Stimme eintritt, das bis zum Satzende anhält. Nur „ahnungsvoll" erhebt sich auf die erste Silbe nochmals, um — zugleich etwas zögernd gesprochen — wirksamer hervorzutreten, aber große Tonschritte werden auch hier vermieden. Das Folgende dann wie im Traume, eine leichte Tonerhöhung auf „träumen" und auf „balde kommen". Beide Reihen sind ganz heimlich und sehr eintönig zu sprechen, und zwar sind auch diese beiden Reihen viertaktig, der letzte Takt wird durch Pausierung oder Ersatzdehnung (kommen | ‾ | X 𝄽 |) ausgefüllt, die sehr stimmungsvoll wirken und ja nicht zu verkürzen sind.



Es folgt der Höhepunkt des intimen Empfindens: Horch, von fern ein leiser Harfenton! Lauschend, heimlich und leise, mit beliebiger freier Pausierung zwischen den einzelnen Worten, die dazu Anlaß geben. Es muß sich dem Hörer ein sinnlicher Eindruck aufdrängen, gleich als ob der Wind durch die Saiten einer Harfe striche. Auch rhythmisch hat der Künstler diese Reihe den andern gegenüber herausgehoben und sie fünftaktig gestaltet. Ein Hinausklingen dieser Reihe über die Rhythmen der anderen ist damit gegeben, und das spiegelt ihren Inhalt wieder.

Endlich löst sich die Summe dieser zarten Empfindungen in dem freudigen Affekte: Frühling, | ja du | bist's! 𝄽 | 𝄽 𝄽 Auch diese silbenarme Reihe ist viertaktig empfunden, mit Ergänzungspausen am Schluß, jedes Wort will mit Nachdruck gesprochen sein, man darf das Tempo nicht zu schnell nehmen, im Sprechen kommt gleichsam erst die freudige Gewißheit, jedes der drei einsilbigen Wörter (auch „du") hat einen merklichen Nachdruck. Die Melodik dieser Worte wiederzugeben, ist kaum möglich: Dieser schon im Jubel anklingende Abstieg auf „Frühling" und darauf ein zweiter, in dem die Gewißheit beseligend zum Ausdruck kommt; er beginnt von einer höheren Note aus als der erste und jede Note gleitet ein wenig nach unten und die Tonentfernung von

einer Silbe zur andern ist sehr gering. (Sprich diese Reihe — wie die übrigen auch — so lange, bis sich ihr Inhalt in den Sprachklängen befriedigend widerspiegelt!) Darauf zuletzt melodisch herabsteigend und mit nachlassender Erregung, dazu mit einer markant hervortretenden schwebenden Betonung auf die drei ersten Silben: „Dich hab' ich vernommen!" (Kennst du Hugo Wolfs schöne Komposition zu diesem Gedichte, oder hast du Gelegenheit, sie zu hören, so beachte, wie in der Begleitung das gleichmäßige Wehen und Weben zum Ausdruck kommt, wie das Träumerisch-Halbwache, das Ahnungsvolle, durch die Töne wiedergegeben ist und wie schließlich die jubelnde Lenzesgewißheit durchbricht mit aller Macht!)

Stelle neben unser Gedicht von Mörike „Frühlings Ankunft" von H. v. Fallersleben[1]).

Frühlings Ankunft.

Grüner Schimmer spielet wieder
drüben über Wies' und Feld,
frohe Hoffnung senkt sich nieder
auf die stumme, trübe Welt.

Ja, nach langen Winterleiden
kehrt der Frühling uns zurück,
will die Welt in Freude kleiden,
will uns bringen neues Glück.

Seht', ein Schmetterling als Bote
zieht einher in Frühlingstracht,
meldet uns, daß alles Tote
nun zum Leben auferwacht.

Nur die Veilchen schüchtern wagen
aufzuschaun zum Sonnenschein;
ist es doch, als ob sie fragen:
„Sollt' es denn schon Frühling sein?"

Seht wie sich die Lerchen schwingen
in das blaue Himmelszelt!
Wie sie schwirren, wie sie singen
über uns herab ins Feld!

---

[1]) Lies überhaupt des öfteren inhaltlich verwandte Gedichte verschiedener Dichter unmittelbar nacheinander und beachte genau besonders auch die feinen Unterschiede in der Auffassung, in der Gesamtstimmung wie in den Einzelzügen! Welche Züge gewahrt hier der eine, welche der andere an dem dichterischen Gegenstand, sieht der eine mehr als der andere, empfindet er anders dabei?

Alles Leid entflieht auf Erden
vor des Frühlings Freud' und Lust.
Nun, so soll's auch Frühling werden,
Frühling auch in unsrer Brust.

Welches von beiden Gedichten wirkt tiefer auf dich? Wie das kommen mag? Sieh die verschiedene Art und Weise des Gedankenausdrucks (Stil): Leichter verständlich, kindlich einfach verfährt der Dichter unserer besten Kinderlieder, Hoffmann von Fallersleben; er malt sein Frühlingsbild in aller Breite und Ausführlichkeit, in behaglicher Freude reiht er Einzelbild an Einzelbild und fügt hier und da eine sinnige Erklärung zu den Erscheinungen, die er beschreibt, er überläßt sie nicht dem Leser selbst, er spricht alles völlig vom Herzen herunter, was er empfindet beim Frühlingsnahen. Wieviel kürzer und knapper verfährt dagegen Mörike. Sein Auge ist nur auf die feinsten Naturerscheinungen gewandt (weise das nach!), das Zarte, Traumhafte, Märchenhafte, das Weihevolle, Ahnungsvolle an den ersten Frühlingstagen ist's, was sich ihm offenbart. Wie liebevoll muß er die Natur betrachten gelernt haben, wie vertraut muß er mit ihr sein, um diese feinen Züge zu empfinden! Spüre den Unterschieden noch genauer nach durch Gegenüberstellung der inhaltlich ähnlichen Stellen:

Grüner Schimmer spielet wieder
drüben über Wies' und Feld . .

dagegen:
Frühling läßt sein blaues Band
wieder flattern durch die Lüfte.

oder:
Nur die Veilchen schüchtern wagen
aufzuschaun zum Sonnenschein;
ist es doch, als ob sie fragen:
„Sollt' es denn schon Frühling sein?"

dagegen:
Veilchen träumen schon,
wollen balde kommen.

oder:
Seht! wie sich die Lerchen schwingen
in das blaue Himmelszelt!
wie sie schwirren, wie sie singen
über uns herab ins Feld!

dagegen:
Horch, von fern ein leiser Harfenton!

oder:
Alles Leid entflieht auf Erden
vor des Frühlings Freud' und Lust.
Nun, so soll es Frühling werden,
Frühling auch in unsrer Brust.

dagegen:
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen!

Beide sehen und genießen dieselbe Naturerscheinung, das Lenzerwachen, mit inniger Freude, aber das Gesehene und Empfundene ist im einzelnen doch nicht gleich, und das verfeinerte Betrachten und Genießen bei Mörike bringt eine ganz andere Darstellungs- und Ausdrucksweise mit sich, bringt auch jene rhythmischen und melodischen Feinheiten des Vortrags mit sich. Schaffe dir zu dem H. v. Fallerslebenschen Gedichte selbst eine möglichst gute Vortragsweise und vergleiche sie mit der des Mörikeschen Liedes!

7. Ostermorgen.

Emanuel Geibel.

Einstimmung und Besprechung: Hast du einmal das Frührot am östlichen Himmel den Ostermorgen verkünden sehen? Den Ostersonnenaufgang mußt du einmal erlebt haben — allein auf einsamer Höhe. — Das ist ein großes Erlebnis, denn ein lebenquellender Lenztag zieht langsam herauf mit seinen tausend Wundern. Hast du dafür eine empfängliche Seele? Aber noch mehr bewegt dein Herz in einer solchen Ostermorgenstunde: Deine Erinnerung schweift zurück zu all den Ereignissen jenes Osterfestes, an dem der glutig aufsteigende Sonnenball das Grab des Menschensohnes beschien. Ein wundersames Halbdunkel um dich her und auch über diesen Geschichten. Und dann stelle dir einen Augenblick den Menschensohn vor, so groß und gewaltig, wie dir es nur immer möglich ist: wie er seine Seele in sein Werk legte, wie eine Liebe ihn trieb, also daß er sein Leben ließ für die schmachtenden Brüder. Da ziehen in deinem Innern Charfreitagsernst und Osterfreude durcheinander.

Immer mehr rötet sich im Osten der Himmel, der Mond erbleicht. Hier und da öffnet ein Vöglein die Augen und macht sich bereit, die Himmelskönigin zu begrüßen. Die Nacht weicht zögernd aus den Tälern, die Morgennebel steigen und fallen. Da schwingt sich die erste Lerche auf: ein innig jubelndes Lied schmettert durch die Morgenluft. Du blickst ihr nach, sie steigt hinauf, immer weiter und weiter, wie in himmlische Klarheit hinein, denn da droben flutet schon der helle Morgenschimmer, während unten um dich her die Nacht noch mit leisem Schleier die Erde streift. So aus dem Düster schwingt sie sich auf zum Lichte! Und nun folgen die anderen Sänger: Ein Zeisig zwitschert auf schwankem Erlenreis drüben vom Bach her, und jetzt das erste Amselflöten und in langem Ton das Pfeifen des Stars

und Geschwätz dazwischen. Nun erhebt sich ein stärkeres Wehen des Morgenwindes, da rauscht es in den Zweigen, mit ihrem jungen Grün — auch eine wundersame Stimme der Natur —, und schon summt die erste Biene um die Weidenkätzchen und immer mehr schwellen die Stimmen — die tausend Stimmen —, und sie geben doch einen einzigen großen harmonischen Klang, ein Weckruf geht durch die erwachende Welt. Lieblich und feierlich und wie ein Preislied und so voll Hoffnung klingt das: du mußt ganz still und weltvergessen diesen Osterstimmen lauschen, immer länger und andächtiger, da wird ein Orgeltönen und schließlich eine Sprache daraus. Neues Leben! — Ist's nicht in der Tat ein Auferstehungslied, was dir die Lerche und all die andern Stimmen da gesungen haben?

Die Lerche stieg am Ostermorgen
empor ins klarste Luftgebiet,
und schmettert', hoch im Blau verborgen,
ein freudig Auferstehungslied.
Und wie sie schmetterte, da klangen
es tausend Stimmen nach im Feld:
Wach auf, das Alte ist vergangen,
wach auf, du froh verjüngte Welt.

Sieh doch, wie sie wirklich verjüngt ist! Du lenkst jetzt deinen Fuß hinab ins Tal, wo der Bach in starkem Strome heute so lebenskräftig rauscht, aus hundert Quellen gespeist. Was ist das für ein jugendstarkes Brausen? Wie das zieht und schwillt und wogt und rauschend niederschäumt, unbändig, und im Trieb des Lebens die Schranken zu durchbrechen droht. Der Bach ist aufgewacht, Eisesfesseln duldet er nicht mehr, davon reden die schäumenden Wellen, wenn du sie verstehst, von ihrer zerstörenden und schaffenden Kraft: Der große Schöpfer wußte sie zu Werkzeugen seiner Schöpfung zu machen, sie befruchten die Erde! Und du gehst sinnend und selber lenzestriebbeseelt am rauschenden Wasser dahin, es läßt dich nicht von sich. Da — indem dein Auge noch dem Wellenspiele folgte — gewahrt es zartes Grün am Uferrand: Wellenschaum und Sonnenstrahl und Frühlingsmorgenluft haben sich vereint und ihm sein Leben gegeben. Du nimmst ein junges Hälmchen in die Hand: Ein Keim vor wenig Wochen noch! Zelle hat sich in wunderbarer Ordnung an Zelle gesetzt, nun ist's ein Blättchen geworden, zartgrün, geadert, es lebt und immer weiter wächst das Stengelchen: ein kleines Frühlingswunder! —

Du beugst dich herüber zum nahen Gebüsch. Hier öffnet eben eine Knospe ihre schützenden Hüllen. Du staunst: Blatt an Blatt geschmiegt, harzüberzogen, in hundert feine Fältchen gelegt. So hat's den Winter überdauert, nun bricht's hervor. Wo ist die Lebensquelle? Ein Wunder!

Jetzt bewegt sich dir freudig das Herz: Das erste Veilchen schaut dich an, aus dem Grase blickt's verstohlen durch's Gebüsch, schüchtern nur und zögernd hat sich's hervorgewagt, und das Primelchen schläft noch daneben, aber die Blütenknospe ist geschwollen, ein warmes Haarkleid schützt noch die zarten Glieder. Da kannst du die Bitte nicht unterdrücken: Komm nur, werde munter, liebes Kind, dein Frühling ist da! Und schon denkst du an die Rosen und Narzissen und Tulpen und Lilien der Pfingstzeit: „Kommt nun auch ihr bald!" Und dann wirst du wieder still und setzt dich einen Augenblick nieder auf den alten Stumpf am Wege. Droben flutet noch Lerchenjubel, um dich noch Insektensurren, tiefes Flöten der Erstlinge unter den Waldsängern, dazwischen rauscht der Frühlingswind und die Wellen singen geheimen Sang, nun noch erstes verstohlenes Blühen, und vor deinem Geiste die ganze zukünftige Entfaltung der Blumenpracht, das ist fast zuviel! Du denkst: Wieviel Liebe des Schöpfers ist über einem einzigen schönen Ostertage ausgegossen, wieviel Liebe und Trieb zum Leben hat mein Auge heute gesehen, wie hat dieser Lebenstrieb den winterlichen Tod überwunden! Die Liebe zum Leben war stärker als er. Und nun schweifen die Gedanken hin zu dem, dessen Liebe zur Menschheit ihn auch den Tod nicht scheuen ließ, und die ganze Gründungsgeschichte der Religion von der erbarmenden Liebe und das ganze christliche Märtyrertum steigt auf vor deinem innern Auge. So sitzt du noch lange versunken und fühlst es, daß es eine Liebe gibt, die stärker ist als der Tod:

Wacht auf und rauscht durchs Tal, ihr Bronnen,
und lobt den Herrn mit frohem Schall!
Wacht auf im Frühlingsglanz der Sonnen,
ihr grünen Halm' und Läuber all!
Ihr Veilchen in den Waldesgründen,
ihr Primeln weiß, ihr Blüten rot,
ihr sollt es alle mit verkünden;
die Lieb ist stärker als der Tod.

Schon ist die Sonne in halber Höhe am Himmel emporgestiegen und scheint durch die Baumkronen. Sie wärmt herzbelebend-

frühlingskräftig. Du lenkst deine Schritte heimwärts die verwitterte Friedhofsmauer entlang. Da schallt über die Hügel herüber ein Grabgesang. Es gilt einem jungen Mädchen, das mit seiner Mutter allein auf der Welt stand. Wenig Sonnenschein ist in seine jungen Jahre gefallen; Arbeit in dumpfer Zimmerluft ums tägliche Brot und ein schwerer Herzenskummer, eine drückende Vereinsamung, all das hat sie vor der Zeit müde gemacht — und jetzt weht der Frühlingshauch über eine offne Gruft. Die alte Mutter weint und schluchzt bitterlich. Dann wieder preßt der innere Druck die Tränen zurück.

Der Sohn verschollen in der Fremde, die Tochter im Grabe, das Leben ist schwer. Der Geistliche redet von den dumpfen Schmerzen ihres Daseins, von den dumpfen Lüsten und der Gottentfremdung dessen, der sie verlassen hat, dann aber von der Kraft des Herrn, die man jetzt im Frühlinge wehen fühle durch die Lande, die bisweilen so mächtig daherbrause, daß es über Nacht Frühling wird. Und danach die Osterbotschaft, das altdeutsche Lied: „Christ ist erstanden von der Marter alle, des sollen wir alle froh sein, Christ will unser Trost sein." Das klingt mild und löst allmählich den Schmerz, das Herz strebt zur Höhe des göttlichen Trostes. Es geht aufwärts, lichtwärts wie beim Auffluge des Adlers. Weiter erklingt es wie ernste Mahnung: Herz, werde nicht träge zur Freude, zum Gottvertrauen und zum Troste! Dumpf hinbrüten im Leide, das bedeutet einen Winterschlaf der Seele, das bedeutet eine Fessel des Geistes, darein er geschmiedet ist. Daß dir, gute Mutter, die Simsonkraft nicht fehle, sie zu zerreißen! Aber wie kann das geschehen? Neue Lebenskraft entfalten wie die Osternatur, fröhlich sein in Hoffnung, geduldig sein in Trübsal, anhalten am Gebet, das waren die letzten Trostesworte des Geistlichen. Sie hatten wohlgetan und so ging sie nun heim.

Nun saß die Alte in ihrem ärmlichen Stübchen. Wie öde, wie leer war es geworden! In manchen Tagen wollte ihr gar kein Strahl der Ostersonne ins Herz scheinen.

Die Blüten kamen immer reicher, aber ihr Auge sah sie nur umflort durch Tränen. Und wenn sie abends auf ihrem harten Lager nicht einschlafen konnte, dann quälte sie die Sorge, wie sie nun in ihren alten Tagen ins Armenhaus müsse und was nur aus ihrem Sohne geworden sei und wie er sie so ganz vergessen konnte. Dann wurde sie wohl an sich, an ihrem Glauben und an den Menschen irre. Sie fühlte es selbst, wie wüst ihr Kopf

von all dem bösen Grübeln wurde, wie sie nur noch wie geistesabwesend, wie im Traum einherging. Ein langes, schweres Jahr! Und nun kam der Jahrestag des Begräbnisses und das neue Osterfest. Die Tränen wollten aufs neue fließen in der Erinnerung an das vorjährige Leid. Da hat sich eines Abends leise die Tür geöffnet und — soll sie's glauben — ihr Sohn ist vor ihr gestanden. Wohl hat ihm das Leben arg mitgespielt, aber er hat den Weg eben zur Osterzeit zur Mutter wiedergefunden. Sie hatte ihn fast aufgegeben. Er hat sie auf den Knien um Verzeihung gebeten. Wie ein rechter Sohn wolle er für sie sorgen. Da ist sie aufgewacht aus ihrem Schmerze. Die Lerchen sangen in den Lüften, und es kam ihr wie Osterbotschaft in den Sinn: „Wach auf, die Welt ist neu geboren, hier ist ein Wunder, nehmt es an! Das Alte ist vergangen, wach auf, du froh verjüngte Welt". Seit jenem Tage fand sie ihren Gott und den Glauben an die Menschen wieder, nur bisweilen, wenn sie mit ihrem Sohne beisammen saß, schüttelte sie den Kopf, als ob sie's nicht fassen könne, was alles geschehen und weshalb ihr totes Kind das nicht erleben durfte — und wie es nur möglich sei, daß sie auf dieser Welt noch einmal Freude empfinden durfte! Dann stand sie auf, warf einen langen Blick durchs Fenster in die triebkräftige Osternatur hinaus: Die Welt ist neugeboren, hier ist ein Wunder, nehmt es an! Und bei dieser Erklärung ließ sie's bewenden!

Wacht auf, ihr trägen Menschenherzen,
die ihr im Winterschlafe säumt,
in dumpfen Lüften, dumpfen Schmerzen
ein gottentfremdet Dasein träumt!
Die Kraft des Herrn weht durch die Lande
wie Jugendhauch, o laßt sie ein!
Zerreißt wie Simson eure Bande,
und wie die Adler sollt ihr sein!

Wacht auf, ihr Geister, deren Sehnen
gebrochen an den Gräbern steht,
ihr trüben Augen, die vor Tränen
ihr nicht des Frühlings Blüten seht;
ihr Grübler, die ihr fern verloren
traumwandelnd irrt auf wüster Bahn:
Wacht auf! Die Welt ist neugeboren;
hier ist ein Wunder, nehmt es an!

Das ist das Erhebende an den Ostertagen: die Kraft, zu verjüngen, zu erneuen, zu trösten! Darin liegt ein Heil, das

sich in alle wunden Herzen gießt. Die Erneuerung in der Natur ist wundersam und erquickend genug, aber recht feierst du Ostern erst, wenn die Naturbelebung ein Bild der Erneuerung deines Innern wird: Mit jedem Osterfeste müssen neue innere Werte in dir erstehen. — So kannst du auch einmal Ostern mitten im Winter feiern. —

Ihr sollt euch all' des Heiles freuen,
das über euch ergossen ward!
Es ist ein inniges Erneuen
im Bild des Frühlings offenbart.
Was dürr war, grünt im Weh'n der Lüfte,
jung wird das Alte fern und nah,
der Odem Gottes sprengt die Grüfte —
wacht auf! Der Ostertag ist da!

So sind im Liede an uns vorübergezogen der Osterjubel, die Osterlebenskraft, Osterleid und Ostertrost. Die letzte Strophe gibt in schöner Weise zugleich den Überblick über den Inhalt des ganzen Liedes an. Er ist zweiteilig: Das Bild des Frühlings zeichnen die beiden ersten Strophen, das innige Erneuen des Herzens, das im Bild des Frühlings offenbart ist, stellen die 3. und 4. Strophe dar. Die letzte Strophe steht außerhalb dieser Gedankenentwicklung, sie stellt nur eine kurze Zusammenfassung dar, und höchst kunstvoll durchläuft sogar die letzte Hälfte dieser Strophe in kurzen markanten Strichen den Inhalt der vier ersten Strophen noch einmal:

Was dürr war, grünt im Wehn der Lüfte,
jung wird das Alte fern und nah,
} Bild des Frühlings.

Dann rückwärts und vorwärts greifend und so beide Teile verknüpfend:

Der Odem Gottes sprengt die Grüfte — } Erneuerung
Endlich: Wacht auf, der Ostertag ist da! } des Herzens.

Dieser Gedanke des Erwachens, der in jeder Strophe wiederkehrt, hält zugleich die ganze Dichtung als Gedanken- und Stimmungseinheit zusammen.

Vortrag. Sinnliche Wirkung des Gedichts. Über den beiden ersten Strophen muß Frühlingsglanz sich ausbreiten, und aus der freudig bewegten Schilderung hebt sich nun das „Wacht auf!" heraus, beide Wörter sind mit Nachdruck zu sprechen, das erste wird leicht vernachlässigt, eine leise Steigerung muß spürbar

sein von einem „Wacht auf!" zum andern hin, und ebenso steigt der Stimmton und verstärkt sich der Nachdruck bei den Namen der einzelnen Frühlingskinder, die hier genannt werden, wodurch eine zweite sich steigernde Reihe entsteht. Mit verlangsamtem Tempo und jedes Wort markant betont, schließt der erste Teil des Gedichts mit der eindrucksvollen Reihe: Die Lieb' ist stärker als der Tod!

Der zweite Teil des Gedichts ist ans Menschenherz gerichtet, die Mahnung, aufzuwachen, beherrscht auch hier den Vortrag. Diese Partien sind noch weniger anschaulich wie die ersten, sie sind betrachtender, abstrakter Natur, einzelne Vergleiche suchen die Anschaulichkeit zu steigern (welche?), diese sind beim Vortrag zu markieren, im übrigen liegt der Ton warmer Anteilnahme und des Durchringens und Aufstrebens zu dem Neuen, Besseren über diesen Strophen, das „Wacht auf!" erfährt fortgesetzt seine Steigerung. Um das zu ermöglichen, darf dieselbe bei den ersten Strophen nicht gleich zu kräftig einsetzen. Schön wirkt die schwebende Betonung: Traumwandelnd; unwillkürlich verzögert sich hier das Sprachtempo, sogar die letzte Silbe nimmt an dieser Verzögerung anteil. Und wieder am Schluß des zweiten Teiles (Strophe 4) steht eine so wuchtige Reihe, wie sie den ersten Teil (Strophe 2) abschloß, die, verzögert und jedes Wort mit leiser Betonung gesprochen, sich höchst eindrucksvoll dem Ohr einprägt: Hier ist ein Wunder, nehmt es an! Die letzte Strophe endlich wirkt besonders stark in ihrer zweiten Hälfte, wo das ganze Gedicht in großen Strichen noch einmal durchlaufen wird. Hier macht sich Reihe für Reihe ein melodisches Aufsteigen und ein Steigern der Tonstärke nötig, und diese Kraft darf auch in der ganzen letzten Reihe, die melodisch wieder sinkt, nur wenig nachlassen.

Einen langsamen und recht eindrucksvollen Vortrag fordert auch das Verspaar: Es ist ein inniges Erneuen im Bild des Frühlings offenbart —, denn hier erschließt sich uns mit so wenig Worten der Sinn des ganzen Gedichts. Besonders durch die Melodik (bedeutsamer Anstieg auf „Erneuen" mit rhythmischer Kraft; „im Bild des Frühlings" ist durch kurze freie Pausen von den umgebenden Stellen getrennt) lassen sich diese beiden Reihen derartig behandeln, daß sie sich leicht von ihrer Umgebung abheben und die Bedeutsamkeit ihres Inhalts deutlich empfunden wird.

Zwei Lieder vom Heimweh.

8. Zu Straßburg auf der Schanz.

Volkslied.

Straßburg! Welche Erinnerungen löst dieses Wort aus! Heiliges Land! Blutgetränkter Boden! „O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt, darinnen liegt begraben so mannicher Soldat.“ — Heiliges Land, oft vom Feinde zerstampft, das die Geschicke unseres deutschen Vaterlandes sich hat vollziehen sehen von den Römertagen an. Wie oft fiel hier die Entscheidung, ob Zeiten der Herrlichkeit, ob Zeiten der Schmach heraufgezogen! Wir denken da unwillkürlich an Rückerts Lied von der Straßburger Tanne. Die Worte, die da der alten Tanne in den Mund gelegt werden, geben Zeugnis von der geschichtlichen Weihe dieses vielumstrittenen Bodens. 1817, als Rückert dieses Lied dichtete, da mußte es noch ein Klagelied werden, die Freiheitskriege hatten nicht das gebracht, was die Deutschen erhofft, Straßburg u. a. war französisch geblieben, und nur ein tröstlicher Ausblick in die Zukunft ist's, mit dem das Saitenspiel des Freiheitsdichters ausklingt. Heute sänge er wohl ein ander Lied, der Ton der Klage würde verschwinden. Vergegenwärtigen wir uns einmal den Klagegesang der alten Tanne, er wird uns den Schauplatz unseres Liedes vom Schweizer, der in seine Heimat fliehen wollte, innerlich näher bringen und damit auch das Volkslied selbst! Die Tanne spricht:

„Ich sah in alten Zeiten
die Kaiser und die Herrn
im Lande ziehn und reiten;
wie liegt das heut' so fern!
Da mocht' ich wohl mit Rauschen
sie grüßen in der Nacht
und mit den Winden tauschen
Gespräch von deutscher Macht.

Dann kam die Zeit der Irrung,
des Abfalls in das Land,
von schmählicher Verwirrung,
da ich gar traurig stand;
es klirrten fremde Waffen,
es zuckte mir durchs Mark,
ich sah die Zeit erschlaffen
und blieb kaum selber stark.

Den Himmel sah ich säumen
ein neues Morgenrot,
es scholl aus fernen Räumen
der Freiheit Aufgebot;
ich sah auf alten Bahnen
die neuen Deutschen gehn,
die lang entwohnten Fahnen
vom Rheinstrom her mir wehn.

Da schüttelten die Winde
mein altes Haupt im Sturm;
vor Schreck entsank der Rinde,
der sie genagt, der Wurm:
Nun werden deutsch die Gauen
vom Wasgau bis zur Pfalz,
und wieder wird man bauen
hier eine Kaiserpfalz.

Doch als das große Wetter
eilfertig, ohne Spur,
wie Windeshauch durch Blätter
dahier vorüberfuhr: —
Mein Wipfel ist geborsten,
es wird nicht mehr der Aar
in diesen Forsten horsten,
der meine Hoffnung war.

Lebt, Adler, wohl und Falken!
Ich fall' in Schmach und Graus
und gebe keinen Balken
zu einem deutschen Haus;
man wird hinab mich schleppen
und drunten aus mir nur
versehn mit neuen Treppen
Mairie und Präfektur.

Doch, jüngre Waldgeschwister,
ihr hauchet frisch belaubt
teilnehmendes Geflüster
um mein erstorbnes Haupt;
euch alle sterbend weih' ich
zu schöner Zukunft ein,
und also prophezei' ich,
wie fern die Zeit mag sein:

Einst einer von euch allen,
wenn er so altergrau
wird, wie ich falle, fallen,
gibt Stoff zu anderm Bau,
da wohnen wird und wachen
ein Fürst auf deutscher Flur;
dann wird mein Holz noch krachen
im Bau der Präfektur."

Römer, Franzosen, Spanier, Schweizer, Deutsche aller Stämme sind sich hier im heißen Ringen begegnet, fern von der Heimat liegen sie hier friedlich beisammen auf Straßburgs Totenfeldern. —

Das alte Straßburg, ein freundlich buntbelebtes Bild. Wenn da langsam der Abend und mit ihm die Ruhe sich niedersenkte, dann konnte wohl vom Rhein her, von den Festungsmauern und Schanzen her der einsame Wachtmann staunend den altehrwürdigen Münster aufragen sehen in dunklen Umrissen, stumm und machtvoll — er strebt zu den Sternen da droben. Uns kommt dieses wunderbare Bauwerk in seiner erhabenen Ruhe und Größe wie ein Übermenschliches, Heiliges vor und in seiner Ordnung und Klarheit doch auch wieder wie ein Werk reinster menschlicher Kunst. So ist's vor mehr als 130 Jahren auch unserem Goethe ergangen. Er stieg auf den Turm und freute sich der gesegneten Fluren und verweilte, herabgestiegen, noch eine Zeitlang und dann später noch oft vor dem Angesichte des ehrwürdigen Gebäudes. „Was ich mir aber weder das erstemal noch in der nächsten Zeit ganz deutlich machen konnte, war, daß ich dieses Wunderwerk als ein Ungeheures gewahrte, das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als etwas Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre." Das sind Goethes eigne Worte. Was es um deutsche Art und Kunst ist, war ihm in diesen Tagen aufgegangen. Und wenn auch wohl selten ein Gast so tiefe Eindrücke von der alten Reichs-

stadt mit fortnahm wie Goethe, der Wirkung dieser Stätte aufs Gemüt hat sich selten jemand entziehen können, auch jene Völkerscharen nicht, deren Handwerk der Krieg war, das zeigt das Volkslied, das so oft Straßburg und seine Geschehnisse zum Gegenstande hat. Wenn vom Münsterturm herab die Glocke mit zwölf langsamen Schlägen die Mitternacht verkündete, dann durchschauerte es wohl den Mann im Feldlager in jenen Zeiten, da Frömmigkeit und Aberglauben dicht beisammen in den Gemütern wohnten, dann stand wohl einsam der Soldat auf der Wacht und dachte, was wohl der folgende Tag bringen werde, und ob auch er ein kühles Grab neben so vielen anderen hier in diesem Boden finden werde; dann kam die Sehnsucht nach den Lieben, und seine Augen suchten hinschweifend über die dunkle Ebene und die stille Stadt und die fernen Berge die Heimat. Wenn dann dieses Bild das Herz erfüllte, dann haben sie wohl der schönen Stadt und der erhabenen Größe des alten Doms kaum noch geachtet, — aber heimgekommen sind sie trotz der heißen Sehnsucht nicht. —

Das Heimweh ist eine innere Naturstimme von ganz ungeahnter Gewalt; es kann bisweilen einem das Herz brechen, wenn es nicht gestillt wird. So wäre es wohl unserem Schweizer ergangen, und da hat er Pflicht und Eid vergessen und hat versucht, hinüberzuschwimmen in das Vaterland, und danach hat er, zurückgebracht, den Tod erlitten. In der Kerkerzelle vor seiner Aburteilung zieht noch einmal alles an seiner Seele vorüber:

Zu Straßburg auf der Schanz,
da ging mein Trauern an;
das Alphorn hört ich drüben wohl anstimmen,
ins Vaterland mußt ich hinüberschwimmen,
das ging nicht an.

Ein Stund wohl in der Nacht,
sie haben mich gebracht;
sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,
ach Gott! sie fischten mich im Strome auf,
mit mir ist's aus!

Frühmorgens um zehn Uhr
stellt man mich vor das Regiment;
ich soll da bitten um Pardon,
und ich bekomm gewiß doch meinen Lohn,
das weiß ich schon!

Ihr Brüder allzumal,
heut seht ihr mich zum letztenmal;
der Hirtenbub' ist doch nur schuld daran,
das Alphorn hat mir solches angetan,
das klag ich an!

Was ist's, das an diesem Liede so stark ergreift? Wir wollen die Antwort aufschieben und uns vorerst einmal an der Hand dieses schlichten Berichts klar machen, was eigentlich alles vor sich gegangen, was diese wenigen Zeilen alles in sich schließen an Gefühlen und Anschauungen.

Dunkle Nacht; der Wind weht labend von den Bergen herunter zur Ebene. Drüben, in Dunkelheit gehüllt, die Stadt Es ist Mitternacht! Abseits fließt der Rhein, düster die Wasserfläche, ein schwarzer, breiter Streifen; er braust wie ein Alpensohn. Wenige Schritte vom Ufer erhebt sich eine Schanze; kaum vermag das Auge den Erdwall, das Gemäuer, die Schießscharten, die vergitterten Fenster zu erkennen in der Dunkelheit. Auf der Schanze steht ein Soldat, er schaut über die dunkle wogende Wasserfläche hin und lauscht dem wundersamen Rauschen und Gurgeln. Das ist sein Rhein, der kommt aus seinem Vaterlande. Was bringst du für Kunde von zu Hause? — Möchtest du nicht wieder hinauf zu den Schneebergen? Der Soldat atmet seufzend auf, und drunten im Wasser schluchzt es mit. Er nimmt sein Gewehr auf die Schulter und geht langsam hin und her. Ja, die Eisberge und die Lawinen, die grünen Matten und der tiefe See, der blaue Himmel, ach, wie war das schön! Nur das Vaterland noch einmal sehen! Er bleibt wieder sinnend stehen, er sieht sich im Geiste auf die Berge steigen wie einst, er hört das Glockengeläut der Herden, den Schalmeienklang, wie er widerhallte von Berg zu Berg, wie es Antwort von drüben herüberschallte. Wenn er daran denkt und an Vater und Mutter da drüben, da wird ihm so traurig zumute und so weh und so selig und so beklommen zugleich. Hier dagegen die einförmige Schanze, die finstere Zelle, kein freier Blick; düster und gedrückt alles, kein freier Wille, stets das strenge Gesetz, blinder Gehorsam! Da drüben, hinter den Wolken, da sind meine Berge und meine Lieben, er schaut unverwandt hinüber. Der Mond geht auf, die Wolken zerteilend; der weiße Schimmer am Horizonte, das sind sie! Und jetzt nun klingt es von drüben herüber. Horch — was war das? Drüben über den Rhein her — ein Alphorn! Ach, ein heimatlicher Ton! Jetzt wieder! So haben sie einst geblasen, er und sein

Freund, sich Antwort gebend. Wie das ins Herz dringt! Und dazu winken von drüben die Höhen. Er kann sich nicht halten, er muß hinüberschwimmen. Freilich ging das nicht an, aber er ist nicht mehr Herr über sich. So geschieht es: Gewehr, Mantel, Helm wirft er weg und springt hinein in den Rhein.

Einen Augenblick später sehen wir, wie es auf der Schanze lebendig wird! Alles in Bewegung. Zuerst die andere Schildwache, die den Aufschlag aufs Wasser bemerkt hat, dann auf den angeschlagenen Lärm hin die Besatzung. Die zurückgelassenen Gegenstände verraten den Schweizer: „Er ist entflohen!" „Unglaublich! Die Schildwache ist desertiert!" „Wo kann er sein?" „Da nach unten hin hat ihn der Strom gerissen!" Schon bringen zwei Soldaten ein Boot. Sie springen hinein, der Unteroffizier voran, sie rudern mit Macht, der matte Lichtschein streift über die bewegte Fläche. Da taucht er auf! . . . Jetzt ziehn sie ihn herein ins Boot. Wehren nützt nichts. Die Hände werden ihm gebunden, die Ruderer drehen bei, gegen den Strom geht's und zurück. Sie steigen ans Land, von drüben herüber tönt die Glocke ihr „eins"! Hier stand er vor einer Stunde noch und träumte von seiner Heimat. Sie führen ihn vor den Hauptmann, die Waffen und Kleidungsstücke rafft einer zusammen, sie werden mitgenommen, es wird dem Hauptmann berichtet, und der Schweizer gesteht alles zu. Draußen ist indessen die neue Wache aufgezogen; aber der Schweizer kommt jetzt in die enge Festungszelle, die Hände auf den Rücken gebunden, sitzt er da. Weiß er, wie ihm geschehen? Hat er's je leicht mit seiner Soldatenpflicht genommen? Bei Gott nicht! Das weiß er: „Mit mir ist's aus" und das andere: „Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran, das Alphorn hat mir solches angetan, das klag' ich an."

Denn Pardon kann es nicht geben! Was wissen die andern, wie ihm das Heimweh mitgespielt und wie ihn der Rhein und die Berge und das Alphorn gelockt haben, daß er glaubte, das Herz müsse ihm zerspringen. Und wenn sie es wüßten, wie kann das entschuldigen! Für den Soldaten heißt's gehorchen! So muß er Abschied nehmen von der Heimat, von seinen Lieben, von den Kameraden. — Am nächsten Morgen haben sie ihn auf dem weiten Felde hinter der Schanze erschossen. —

Das ist dies wunderbare Lied, ein Volkslied. Man weiß nicht, woher es stammt. Es ist eine so ergreifende Darstellung, es steckt so viel echtes Gefühl und prächtige Anschauung zwischen den Zeilen, ebensoviel wie in den knappen Worten selbst, daß

man meinen möchte, jener Schweizer selbst habe es in seiner feuchten Zelle zuerst gesungen. Als er nachsann, wie doch alles ihm selbst so unerklärlich gekommen sei, da kamen ihm wie von selber diese natürlichen zwanglosen Verse über die Lippen[1]). „Weil aber die andern Soldaten den Erschossenen lieb gehabt hatten und oft an ihn denken mußten, sangen sie des Abends oft sein Lied: „Zu Straßburg auf der Schanz." Und so hat's einer vom andern gehört und gelernt, und bis heute ist's noch nicht vergessen worden. . . ." (Vogel.)

In dieser Einfachheit, in dem Gefühlsreichtum und Anschauungsgehalt liegt gewiß ein großer Teil der Wirkung dieses Liedes begründet, aber es ist noch nicht alles. Von Hauptmoment zu Hauptmoment schreitet die Handlung fort, alle dazwischenliegenden Einzelheiten sind weggelassen, nun hat die anschauliche Phantasie den weitesten Spielraum, sich im einzelnen zu entfalten. Ganz ähnlich im Gebiet des Gefühls! Partien, die die ausgesprochene Absicht verraten, das Gefühl stark aufzuregen, sucht man vergeblich, aber das Wunderbare ist, daß das Ganze von tiefstem Gefühl, von Tragik darf man sagen, durchtränkt ist. Jeder Satz gibt in all seiner Einfachheit eine tiefe Empfindung kund. (Gehe dem im einzelnen nach!)

Ein weiteres kommt dazu: Das Heimweh äußert sich bei unserem Schweizer mit unheimlicher, mit dämonischer Gewalt, ihm selbst unbegreiflich. Dieser Zug gibt unserem Volksliede einen balladenartigen, geheimnisvollen Charakter. Dadurch kommt etwas von jener künstlerischen Ungeklärtheit in das Gedicht, die wir noch öfters gerade bei den vollendetsten Kunstwerken finden werden. Wie das eigentlich alles so kommen konnte, das weiß eben der Soldat sich nicht zu erklären, er kennt seine Pflichten, und sein Wille ist's gewiß nicht gewesen, und doch ist er der Allgewalt des Gefühls in seinem Herzen erlegen. Es ist nicht mehr wie ein dunkles Gefühl, das in den Worten zum Ausdruck kommt: „Der Hirtenbub' ist doch nur schuld daran, das Alphorn hat mir solches angetan." Daß eben sein tiefes und reines menschliches Empfinden ihn in den schweren Konflikt stürzt, in dem er untergehen muß, das steigert unsere Teilnahme aufs höchste.

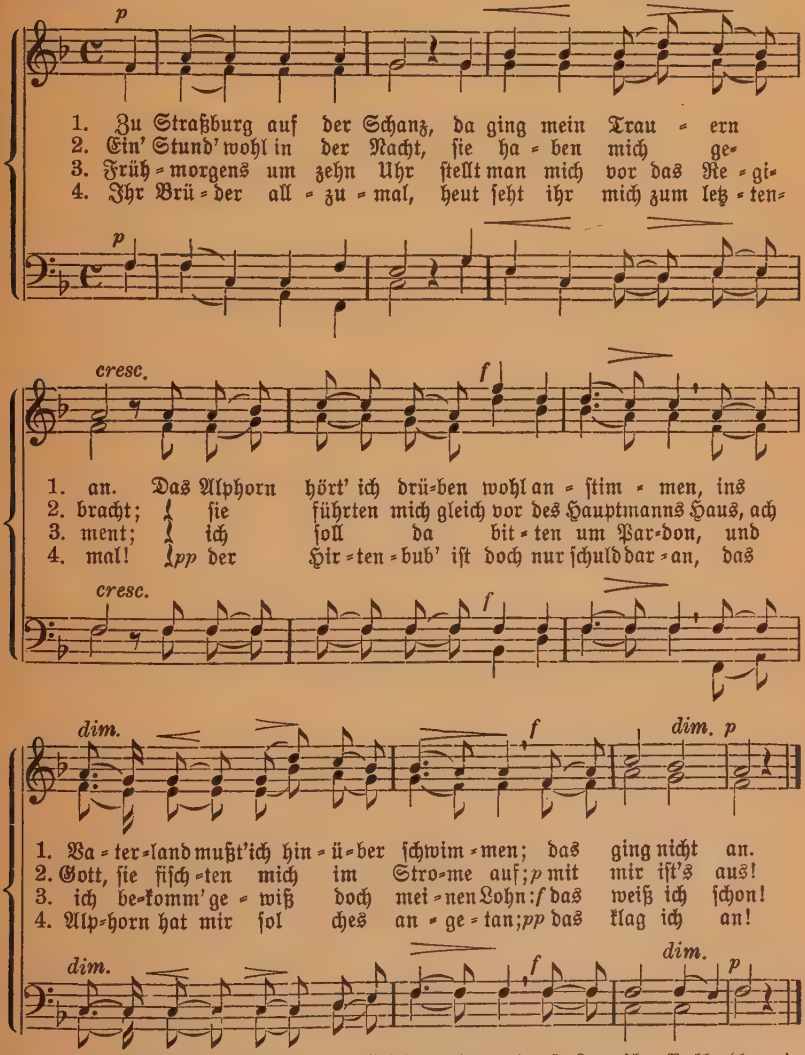
---

[1]) Es findet sich diese Fiktion bei Alfred Vogel in seiner Behandlung dieses Liedes im Kunstwart. Sie ist poetisch höchst reizvoll gestaltet, wie die ganze Behandlung ein Muster poetischen Nachempfindens ist. Ich bin ihr oben in vielen Stücken gefolgt. Man kann sich diesen Ausführungen schwer entziehen!

Mehr nicht an ästhetischen Betrachtungen zu diesem Gedichte! Es ist noch viel zu sagen, aber man will solch ein Gedicht lieber unmittelbar genießen. Auf die sprachästhetische Seite kommen wir noch zurück. (Seite 61.)

Der Schweizer.

Mäßig. Friedrich Silcher*).


p
1. Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trau = ern
2. Ein' Stund' wohl in der Nacht, sie ha = ben mich ge=
3. Früh = morgens um zehn Uhr stellt man mich vor das Re = gi=
4. Ihr Brü = der all = zu = mal, heut seht ihr mich zum letz = ten=
p
cresc.
f
1. an. Das Alphorn hört' ich drü=ben wohl an = stim = men, ins
2. bracht; sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus, ach
3. ment; ich soll da bit = ten um Par=don, und
4. mal! pp der Hir = ten = bub' ist doch nur schuld dar = an, das
cresc.
f
dim.
f
dim. p
1. Va = ter=land mußt' ich hin = ü = ber schwim = men; das ging nicht an.
2. Gott, sie fisch = ten mich im Stro=me auf; p mit mir ist's aus!
3. ich be=komm' ge = wiß doch mei = nen Lohn: f das weiß ich schon!
4. Alp=horn hat mir sol ches an = ge = tan; pp das klag ich an!
dim.
f
dim.
p

*) Mit ausdrücklicher Genehmigung des Originalverlegers, der H. Lauppschen Buchhandlung in Tübingen.

Aus „des Knaben Wunderhorn".

9. Der Halligmatrose.

H. Allmers.

Jener Schweizer aus dem vorigen Gedichte hatte eine prächtige und gewaltige Bergheimat, landschaftlich bevorzugt vor allen Ländern. Und er hatte sie sehr lieb. Es gibt armselige und dürftige Strecken, auch im deutschen Vaterlande, und es ist bekannt, daß ihre Bewohner mit nicht geringerer Liebe an ihnen hängen. Es ist ein tief innerliches Band, das den Menschen mit seiner heimatlichen Scholle verknüpft, der äußere Gewinn hat hier nichts mitzureden. (Wo hast du deine Heimat?) E. M. Arndt, der Freiheitsdichter und Vaterlandsfreund, durfte es mit Recht aussprechen, daß der ihm nicht als Mensch gilt, der sein Vaterland nicht liebt bis in den Tod und von dieser Liebe nimmer läßt. Er hat auch aus wahrster eigner Empfindung heraus den Deutschen zugerufen: „Und seien es kahle Felsen und öde Inseln, und wohne Armut und Mühe dort mit dir, du mußt das Land ewig lieb haben.“ Du mußt, du unterliegst der inneren Gewalt genau so wie der Schweizer mit seiner herrlichen Alpenheimat. —

Es wollte Abend werden über dem Meere. Ein schmucker Dreimaster fuhr an der nordfriesischen Küste vorüber. Nach Süden ging sein Kurs. Am Bord stand ein Matrose von dreißig und einigen Jahren, der unverwandt ins Weite schaute, nach Osten, wie wenn er dort etwas in weiter Ferne suche. Hinten am Schiff arbeitete die große Schraube und auf der Kommandobrücke stand der Kapitän. — Er weiß, was Jasper sucht; er weiß auch noch mehr. Der arme Mensch tut ihm leid. Jetzt beginnt sich Nebel über das Wasser zu ziehen. Jasper blickt unverwandt hinaus. Er weiß wohl, er wird ihn nicht sehen, den Strand seinen lieben Hallig, zu weit draußen muß das Schiff sich halten, um nicht auf die Sandbänke vor den friesischen Inseln zu geraten. So will er wenigstens seine Blicke dahin schicken, wo die Heimat liegt im Abendfrieden. Er ist ganz zu Hause, er sieht im Geiste die heimatlichen Gestade, den flachen Strand, die grüne Fläche, immer deutlicher, immer deutlicher. Jetzt scheint es ihm wirklich, als ob es drüben auftauche in der düsteren Ferne, das grüne Land im Abendgrau, wie ein Traum im Nebel, schwimmend auf dem Meere. Bei Gott! ist das Täuschung? Er sieht seine Hallig. — Von daher stammte der Matrose, Weib und Kind hatte er drüben gelassen, und nun waren's der Jahre schon drei, daß er die Heimat gesehen und ihr sommerliches Grün und die lieben Augen der Seinen. —

Jaspers Wange ist feucht geworden. Drei lange Jahre! — Jetzt steigt die Wurt vor seinem inneren Auge auf, jener Hügel, den er sich selber errichtete, um sein Haus vor der wilden Sturmflut zu schützen, und mit der Wurt sein Besitztum, von dem aus er sein ganzes Eiland überschauen konnte. Wie ein König durfte er hier schalten und walten. Immer weiter greift die Erinnerung! Was waren das für Stunden gewesen, wenn der Sturm sich erhob, die Fluten tobten und sich bäumten und die weißen Zähne zeigten! Und dann brach's herein: Brausen und Donnern, Heulen des Sturms, immer lauter, immer lauter. Es schwoll die Flut zusehends; jetzt verschwand der Ufersaum, jetzt machten sie den Sturmlauf auf die Wurt, jetzt war die ganze Hallig ein wogendes Meer, ein öder, grauer Himmel hing darüber, peitschender Tropfenfall schlug an die Wand des Hauses. Da krachte es in allen Fugen, an dem Gemäuer fing es an emporzutosen. Er aber und sein Weib und sein Kind schauten ruhig dem wilden Spiele zu. Mein Gott! Was waren das für Stunden gewesen! Wie schloß sich da Herz an Herz! „Bleibt ruhig — die Wurt ist fest — das Haus hält stand — ich schütz' euch bis zum letzten, oder wir sterben zusammen!" — „Nur das möcht' ich noch einmal erleben!" Den Wunsch kann der Matrose nicht unterdrücken.

Dann tauchen freundlichere Bilder auf: Seine Hochzeit — — und der letzte schöne Winter, wo er sein Söhnchen auf dem Arme trug, — wie sie, Bretter, Balken und andere Beute suchend, am Gestade wanderten, wie sie der Brandung lauschten, oder dem einsamen Vogelruf in der Nacht, oder des Spieles der Nebel achteten und es wußten: Nichts geht über die Hallig! Dann hatte ihn das wilde Meer hinauslocken wollen, und die Liebe hatte ihn auf der Insel festgehalten, bis dann der Abschiedsmorgen kam! 's sind jetzt drei Jahre gewesen, und noch immer soll er aushalten für die nächste große Reise — wenn der Kapitän nicht mit sich reden läßt. Es geht nicht länger mehr! Sein Land will er sehen! Er muß wissen: Wie ist's gegangen in der Abwesenheit, wie sind die Heuernten eingebracht worden, hat's der Regen unters Dach kommen lassen, ist der Bub' gesund, steckt ein Seemann in ihm? Und das Weib, wie ist's dem ergangen? — und der Viehstand? Was möchte er nicht alles erfahren!

„Jasper, das Ankertau hat sich gelöst, zur Hand," schallt es von der Kommandobrücke. Das Eiland ist verschwunden, der Traum ist zerflossen, aber die Sehnsucht schwindet nicht! Gedankenlos bindet Jasper das Tau fest, dann tritt er bekümmert

zum Kapitän. Er kannte ihn — unter dem rauhen Äußern schlug ein weiches Herz —:

„Kapitän, ich bitt Euch, laßt mich fort,
o lasset mich frei, sonst lauf' ich von Bord,
ich muß heim, muß heim nach der Hallig!
Schon sind vergangen drei ganze Jahr',
daß ich stets zu Schiff, daß ich dort nicht war
auf der Hallig, der lieben Hallig." —

„Nein, Jasper, nein, das sag' ich dir,
noch diese Reise machst du mit mir,
dann darfst du gehn nach der Hallig. —
Doch sage mir, Jasper, was willst du dort?
Es ist ein so öder, armseliger Ort,
die kleine, die einsame Hallig." —

„Ach, mein Kapitän, dort ist's wohl gut,
und an keinem Ort wird mir so zumut,
so wohl als auf der Hallig;
und mein Weib hat um mich manch traurige Nacht,
hab' so lang' nicht geseh'n, wenn mein Kind mir gelacht,
und Hof und Haus auf der Hallig." —

„So höre denn, Jasper, was ich dir sag';
es ist gekommen ein böser Tag,
ein böser Tag für die Hallig;
eine Sturmflut war wie nie vorher,
und das Meer, das wildaufwogende Meer,
hoch ging es über die Hallig.

Doch sollst du nicht hin, vorbei ist die Not,
dein Weib ist tot, und dein Kind ist tot,
ertrunken beid' auf der Hallig;
auch die Schafe und Lämmer sind fortgespült,
auch dein Haus ist fort, dein Wurt zerwühlt:
Was wolltest du tun auf der Hallig?" —

„Ach Gott, Kapitän, ist das geschehn?
Alles soll ich nicht wiedersehn,
was lieb mir war auf der Hallig?
Und Ihr fragt mich noch, was ich dort will tun?
Will sterben und im Grabe ruhn
auf der Hallig, der lieben Hallig." —

In früher Morgenstunde lief das Schiff im Hafen ein, und drei Tage später stieg Jasper auf der Hallig an Land. Der Kapitän hatte ihn nach dringendem Zureden ziehen lassen. „Es ist nicht

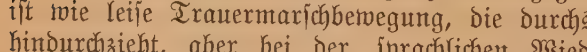
gut für dich, leb' wohl und komm bald wieder, Jasper!" Er kam aber nicht wieder. — Auf der Hallig angekommen, beschleunigte er nicht etwa seinen Schritt. Er wußte ja alles! Der alte Kapitän log nie. Am Strande stand er lang und hörte den Wasserschlag und sah die Möven ziehen wie ehemals. Er war ganz allein. Und doch fühlte er sich glücklich. Heimatstrand! Heimatgrün! Dann ging er langsam landeinwärts und suchte die Stelle, wo sich einst die Wurt erhob, die seine Hütte trug. Er suchte nicht allzulange. Hier war's — — es stieg noch hügelartig das Wiesenland auf, ein paar Blöcke waren verstreut, sonst nichts. — Hier hat das liebe Weib sich nach ihm gesehnt, hat ausgeschaut nach Westen, hier hat der kleine Sohn laufen und sprechen und nach dem Vater rufen lernen. Jetzt geht der kalte Herbstwind über den kahlen Hügel. — Er setzt sich nieder, die Tränen fließen lange, lange — und dann faßt er sich doch wieder und die nächsten Tage vergehen, bis er genug Bretter zusammen hat und nach Wochen entsteht mit Hilfe der Nachbarn ein neues Haus auf der alten Wurt und hinter dem Haus ein stilles Kreuz zum Andenken an die Toten und so lebt Jasper einsam, jahrelang; Die Lieben hat er verloren, aber die Heimat, die liebe Hallig hat er doch noch. — Wieder ist's Spätherbst. Wieder braust die Flut um die Wurt, wieder kracht und bricht es zusammen. Der alte Schiffer sucht sich nicht zu retten, was sollte das auch nützen! Ins Haus dringen die Wogen, bis zum Dach reichen sie, das Haus hält stand. Nach der Flut finden Strandwächter den Alten tot in seinem kleinen Raum. Sein Gesicht ist verklärt und glücklich. Er hatte sterben wollen und im Grabe ruhen auf der lieben Hallig. Sein Wunsch war nun erfüllt.

Zur Vortragsweise der beiden letzten Gedichte.

Das Lied vom Schweizer muß — ganz gleich, ob gesungen oder gesprochen — auf einen ergreifenden Ton gestimmt sein. Ein wahrer Gefühlsüberfluß kennzeichnet dieses Lied, Trauer, Wehmut, Ergebung, Stärke des Heimwehes, eisernes Schicksal, und doch ist das Ganze ein so einfacher Bericht, der schmucklos Tatsache an Tatsache reiht. Eben die Wucht der Tatsachen ist's, die so stark das Gemüt zu bewegen vermag. Gerade am Volksliede kann man sehen, wie nicht schöne oder gemütvoll klingende Worte, affektvolle Worte, sondern die Sachen, die Begebenheiten selbst die starken Wirkungen auf unsere Seele hervorrufen. Diese Tatsachen ergreifen, obwohl sie nur berichtet, nicht

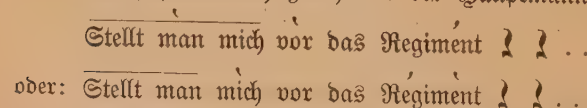
unmittelbar erlebt werden. Durch die Form des Berichts werden die Gefühle wohl in ihrer Stärke etwas gemildert, aber es geht keine Seite der Gefühlswirkung dabei verloren.

Leis beginnt das Lied. Wie es alles so kam, weiß er selbst nicht zu sagen, wie im Nachsinnen über einen Traum kommt es über die Lippen. „Mein Trauern": das hat einen schmerzlicheren Klang als die andern Worte, schmerzlich absinkende Tonbewegung. (Vgl. die Melodie von Silcher an dieser Stelle!) In freudig-schmerzvoller Erinnerung dann das Folgende: Das Alphorn.... Der viertaktige Rhythmus muß auch bei diesen silbenreichen Reihen durchklingen. Überhaupt darf gerade hier dem Gefühl nicht zuweit nachgegeben werden, so daß etwa der Rhythmus ganz vernachlässigt werde. Dieser leis markierte viertaktige Gang erinnert zart an das eiserne Soldatenschicksal. Und so ergänzen sich die ersten beiden Reihen jeder Strophe ganz von selbst durch Pausen zu Versen, die viertaktig empfunden werden, so fügt sich die wortkarge und doch so inhaltreiche Schlußreihe zwanglos mit ihrem langsamen Zeitmaß in diese Bewegung ein, und so liegt auch die Viertaktbewegung (die einzelnen Silben etwas beschleunigt, der Taktschlag aber trotzdem etwas verlangsamt) in den beiden mittleren Reihen:



Das Alphorn hört ich drü-ben wohl an - stim - men usw.

Dem entspricht wiederum ganz die beigegebene Melodie. Es ist wie leise Trauermarschbewegung, die durchs ganze Lied sich hindurchzieht, aber bei der sprachlichen Wiedergabe tritt das Rhythmische natürlich viel mehr zurück als bei der musikalischen, auf den Nebensilben liegt überall eine gewisse Schwere, einzelne erreichen fast den Wert von Nebenbetonungen: Ins Vaterland mußt ich hinüberschwimmen —, an anderen Stellen erhebt sich die Nebenbetonung an Kraft kaum über die leichten Silben:



Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus ...

Stellt man mich vor das Regiment ? ? ....

oder: Stellt man mich vor das Regiment ? ? ....

Also: aufdringlich darf sich die rhythmische Bewegung durchaus nicht machen, kein musikalisch taktmäßiges Einherschreiten der Reihen, nur ein leises Andeuten der Bewegung ist beabsichtigt, die Stimmung des ganzen Liedes ist eine viel zu ergreifende

und gedrückte, als daß es etwa zu den „rhythmusbetonten" Liedern gehören könnte. (Was versteht man also unter dem Ausdrucke „rhythmusbetont"?) Ganz der Stimmung gemäß sind darum auch die zahlreichen Schwebungen am Verseingang, besonders in den Schlußzeilen der Strophen und in den beiden letzten Strophen: Frühmorgens — stellt man mich — und ich bekomm,.... Heut seht ihr mich zum letztenmal. Über dieser wunderbaren letzten Strophe liegt nun eine Melodik, gesättigt mit Stimmung: Der Ton des letzten Abschieds, Rührung, das Geheimnisvolle und Unerklärliche, was in der Macht des Heimwehs liegt, dieses Nebeneinander von Schuld und Unschuld, das Sichfügenmüssen, all das läßt sich melodisch ausdrücken; unwillkürlich gleitet die Sprache, beherrscht von diesen Stimmungen, in Tonreihen dahin, die, hoch und wie vom Schmerz gepreßt, einsetzen, zu geringer Tiefe hin klagend sich senken und mit dieser Abwärtsbewegung schließen oder mit einer ganz geringen Erhebung ausklingen. —

Der Halligmatrose, wie ihn Allmers uns darstellt, hat sich vom ersten Tage an nach seiner Heimat zurückgesehnt, immer wieder hat er das Sehnen überwunden, aber der Druck der ungestillten Sehnsucht ist mit jedem Male größer geworden und nun ist's genug, er kann es nicht länger auf dem Schiff aushalten, alles drängt in ihm nach der Heimat. In dieser inneren Bedrängnis tritt er hin vor den Kapitän, und die Art, wie er spricht, verrät diese Gemütslage aufs deutlichste: Diese Häufung der kurzen, drängenden Sätze, diese Wiederholung der Formen (Laßt mich fort, o, lasset mich frei; muß heim, muß heim), dieses Entweder— oder (sonst lauf ich von Bord), dieses „ich muß" heim, muß heim — alles Formen, die den inneren Zwang, unter dem der Matrose steht, verraten —, diese gesteigerte, gefühlsbetonte Wiederholung des Namens seiner Heimat (auf der Hallig, der lieben Hallig) und überhaupt dieser reiche Fluß der Worte, es drängt von innen heraus immer nach. — Ganz ähnlich gestaltet sich die zweite Rede des Matrosen (Strophe 3). Eine Vorstellung drängt die andere: Dort ist's wohl gut, dort ist mir so wohl zumut wie nirgends anderswo — allgemein gehalten ist dieser Gedanke nur der Form nach, dem Sinn nach ist dieses Wort für den Matrosen ganz bestimmt und anschaulich (konkret), es besagt für ihn: Dort ist's in jeder Hinsicht gut, alles vollkommen, und es steht ihm da seine Hallig und sein Leben darauf sehr klar vor Augen. Sogleich folgen auch, hart aneinander gerückt, ganz bestimmte Bilder: und mein Weib — mein Kind — und Haus

und Hof, und all dessen wird in einer Form gedacht, daß man auch hier das dringende Bitten, die heiße Sehnsucht in jeder Zeile spürt, wenngleich dies hier unausgesprochen bleibt. — Am deutlichsten aber kennzeichnet sich diese unüberwindliche Kraft des Heimwehs in der letzten Strophe: als er die Kunde von dem erschütternden Unglück erfahren hat, da begräbt er in diesem Augenblicke alle Wünsche und Hoffnungen für dieses Leben — bis auf den einen: Die Heimat wiedersehen und auf ihr sterben; eher wird dies Herz nicht still. Dieser großen inneren Erregung entspricht es aufs beste, wenn zwei- und dreisilbige Takte fortgesetzt miteinander wechseln, wenn letztere sich oft häufen (Strophe 3, 2. Hälfte), wenn der Auftakt häufig zweisilbig ist, wenn die Reihen häufig in ihrem rhythmischen Lauf durch Einschnitte unterbrochen sind, die der Sinn bedingt, wenn ein größerer Gedanke häufig über mehrere Verse sich hinzieht und der Vortrag von einer Reihe zur andern hinüberdrängt.

Die eben erwähnten rhythmischen Eigenschaften treffen nun großenteils auch auf die Worte des Kapitäns zu (nachzuweisen!) — er wird gleichsam mit in die Erregung hineingezogen und fühlt das ganze Leid seines Matrosen mit — aber trotzdem wirken seine Worte beruhigend. Das Tempo ist langsamer, der Sprechton tiefer, die Sinneseinschnitte innerhalb der Reihen (im ersten Verse, den der Kapitän spricht, sind es allein drei) wirken hier nicht so unruhig, aufregend, eher verzögernd (Nachweis!). Besonders deutlich offenbart sich der Unterschied in der Wahl der Attribute. In Jaspers Worten fehlen sie ganz, ausgenommen die Form: „Die liebe Hallig" — und hier kommt im Beiwort eine Steigerung zum Ausdruck, durch die der Charakter der drängenden Sehnsucht verstärkt wird. Der Kapitän ist auch sparsam mit Beiworten; wo er sie anwendet, da gebraucht er immer zwei nebeneinander oder er wiederholt das Beiwort mit seinem Substantivum. (Öder, armseliger Ort, die kleine, die einsame Hallig, ein böser Tag, ein böser Tag.) Durch solche Verwendung aber kommt keine Beschleunigung, kein Sich-Drängen der Gefühle zum Ausdruck, es besteht eine Nebenordnung der Begriffe, die der Rede Ruhe und Stetigkeit verleiht. Nur eins der Beiwörter wirkt steigernd (das wildaufwogende Meer), aber steigernd nicht im Sinne der Grundstimmung, der Heimatsehnsucht, die Vorstellung des tosenden Meeres, des Seemanns Element, entlockt ihm dieses Epitheton. So sind die stilistischen Figuren dichterische Ausdrucksmittel. —

Nimmt man dazu noch die melodischen Unterschiede: — der Matrose spricht im allgemeinen höher, im Ton der dringenden Bitte, die Reihen enden häufiger mit Hochschluß, der alte Kapitän im Ton männlichen Mitgefühls, wenig melodische Bewegung liegt in seinen Worten, aber warm klingen sie dennoch — so entwickelt sich in alledem ein wirksamer Gegensatz zwischen beiden Personen, der — im Vortrag maßvoll zum Ausdruck gebracht — nur um so deutlicher spüren läßt, wie innerlich nahe die beiden sich stehen, besonders wie tief der Alte mit dem Matrosen fühlt und leidet.

Zu Straßburg auf der Schanz und der Halligmatrose: beide behandeln das gleiche Thema vom Heimweh, aber in sehr verschiedener Form. Dort entfaltet sich auf kürzestem Raume — erzählt zwar, aber so anschaulich, wie wenn die Vorgänge sich eben abspielten — eine sehr reiche Handlung, ein Kennzeichen des Volksliedes, in den *Geschehnissen* kommt das Gefühl unausgesprochen zum Durchbruch; hier haben wir *Mitteilung* von Gefühlen in den Worten der Personen. Dazu Bitte, Abraten, Gegenrede, aber nicht eine Reihe von Vorgängen. Diese liegen *vor* und *nach* dem Moment, den das Gedicht darstellt. Es sind zwei Dichtungen von sehr verschiedenem Aufbau und ästhetischem Charakter.

10. Der Graf von Habsburg.

Fr. v. Schiller.

Vom kleinen Grafen, der die Fremden über die Alpen zu geleiten pflegte, wenn sie seines Schutzes bedurften, empor zum deutschen Könige! Aber der mächtigste Reichsfürst versagte ihm die Anerkennung. — Er war hineingestellt in eine Zeit schlimmster Verwirrung. Nichts mehr vom Glanz der alten Zeiten ruhte auf der Königskrone, man hatte sie kurz vorher um Gold feilgeboten, zwei Ausländer hatten zugegriffen. So knüpfte sich große Hoffnung an Rudolfs Herrschaft. Welche? Was aber konnte Schiller an diesem Stoffe zu einer Dichtung begeistern?

1. Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
im altertümlichen Saale,
saß König Rudolfs heilige Macht
beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
und alle die Wähler, die sieben,
wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
die Würde des Amtes zu üben.

2. Und rings erfüllte den hohen Balkon
das Volk in freud'gem Gedränge;
laut mischte sich in der Posaunen Ton
das jauchzende Rufen der Menge;
denn geendigt nach langem verderblichen Streit
war die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
und ein Richter war wieder auf Erden.
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr,
des Mächtigen Beute zu werden.

3. Und der Kaiser ergreift den goldnen Pokal
und spricht mit zufriedenen Blicken:
„Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl,
mein königlich Herz zu entzücken;
doch den Sänger vermiß ich, den Bringer der Lust,
der mit süßem Klang mir bewege die Brust
und mit göttlich erhabenen Lehren.
So hab' ich's gehalten von Jugend an,
und was ich als Ritter gepflegt und getan,
nicht will ich's als Kaiser entbehren."

4. Und sieh! in der Fürsten umgebenden Kreis
trat der Sänger im langen Talare,
ihm glänzte die Locke silberweiß,
gebleicht von der Fülle der Jahre.
„Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold,
der Sänger singt von der Minne Sold,
er preiset das Höchste, das Beste,
was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt;
doch sage, was ist des Kaisers wert
an seinem herrlichsten Feste?"

5. „Nicht gebieten werd' ich dem Sänger", spricht
der Herrscher mit lächelndem Munde,
„er steht in des größeren Herren Pflicht,
er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
so des Sängers Lied aus dem Innern schallt
und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
die im Herzen wunderbar schliefen."

6. Und der Sänger rasch in die Saiten fällt
und beginnt sie mächtig zu schlagen:
„Aufs Weidwerk hinaus ritt ein edler Held,
den flüchtigen Gemsbock zu jagen.

Ihm folgte der Knapp' mit dem Jägergeschoß,
und als er auf seinem stattlichen Roß
in eine Au' kommt geritten,
ein Glöcklein hört er erklingen fern,
ein Priester war's mit dem Leib des Herrn,
voran kam der Meßner geschritten.

7. Und der Graf zur Erde sich neiget hin,
das Haupt mit Demut entblößet,
zu verehren mit gläubigem Christensinn,
was alle Menschen erlöset.
Ein Bächlein aber rauschte durchs Feld,
von des Gießbachs reißenden Fluten geschwellt,
das hemmte der Wanderer Tritte,
und beiseit' legt jener das Sakrament;
von den Füßen zieht er die Schuhe behend,
damit er das Bächlein durchschritte.

8. „Was schaffst du?" redet der Graf ihn an,
der ihn verwundert betrachtet. —
„Herr, ich walle zu einem sterbenden Mann,
der nach der Himmelskost schmachtet.
Und da ich mich nahe des Baches Steg,
da hat ihn der strömende Gießbach hinweg
im Strudel der Wellen gerissen.
Drum, daß dem Lechzenden werde sein Heil,
so will ich das Wässerlein jetzt in Eil'
durchwaten mit nackenden Füßen."

9. Da setzt ihn der Graf auf sein ritterlich Pferd
und reicht ihm die prächtigen Zäume,
daß er labe den Kranken, der sein begehrt,
und die heilige Pflicht nicht versäume.
Und er selber auf seines Knappen Tier
vergnüget noch weiter des Jagens Begier;
der andre die Reise vollführet,
und am nächsten Morgen, mit dankendem Blick,
da bringt er dem Grafen sein Roß zurück
bescheiden am Zügel geführet.

10. „Nicht wolle das Gott", rief mit Demutsinn
der Graf, „daß zum Streiten und Jagen
das Roß ich beschritte fürderhin,
das meinen Schöpfer getragen!
Und magst du's nicht haben zu eig'nem Gewinst,
So bleib' es gewidmet dem göttlichen Dienst;

denn ich hab es dem ja gegeben,
von dem ich Ehre und irdisches Gut
zu Lehen trage und Leib und Blut
und Seele und Atem und Leben."

11. „So mög' euch Gott, der allmächtige Hort,
der das Flehen der Schwachen erhöret,
zu Ehren euch bringen hier und dort,
so wie ihr jetzt ihn geehret.
Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
durch ritterlich Walten im Schweizerland,
euch blüh'n sechs liebliche Töchter.
„So mögen sie", rief er begeistert aus,
„sechs Kronen euch bringen in euer Haus
und glänzen die spätsten Geschlechter!"

12. Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
als dächt' er vergangener Zeiten,
jetzt, da er dem Sänger ins Auge sah,
da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
Die Züge des Priesters erkennt er schnell
und verbirgt der Tränen stürzenden Quell
in des Mantels purpurnen Falten.
Und alles blickte den Kaiser an
und erkannte den Grafen, der das getan,
und verehrte das göttliche Walten.

Eine früher vollbrachte edle Tat des „Grafen" Rudolf von Habsburg. Das ist der Gegenstand des Festliedes. Sie wird von Strophe 6 an geschildert: ausführlich, mit epischer Breite, sehr anschaulich und mit Schillerschem Schwung. Dem voran aber geht eine weitausgesponnene Einleitung, Gedanken über die Bedeutung des Gesanges, den Inhalt edler Lieder, ihr geheimnisvolles Wachsen und Entstehen in der Seele des Dichters. Das sind Bekenntnisse des Künstlers Schiller über sein Schaffen und über seine Auffassung von der Dichtkunst; es ist das allgemein gefaßt, was er selbst schon hundertmal bei seiner Dichterarbeit in sich verspürt hatte. Dem Kaiser und dem Sänger sind diese inneren Erlebnisse in den Mund gelegt und darin ist auch die Verknüpfung dieser Gedanken mit dem Festliede selbst gegeben. Nehmen wir nun noch den prächtigen Eingang des Liedes hinzu, die lebendige Schilderung des Festes, und den Schluß, die ergreifende Wirkung auf den Kaiser und das Volk, so haben wir in kurzen Zügen die Übersicht über die ganze Ballade, die in folgender Darstellung veranschaulicht wird: Betrachten wir den

I. Str. 1—2: Das Krönungsmahl.	Die Einleitung.			
II. „ 3—5: Kaiser und Sänger; wir werden aufgeklärt a) über den hohen Inhalt edler Lieder, b) über die wunderbare Art ihrer Entstehung, c) über die Macht der Wirkung derselben.	Die Überleitung.			Der umgebende Rahmen.
III. „ 6—11. Das Lied des Sängers vom Grafen zu Habsburg, das uns berichtet über a) die Begegnung mit dem Priester, b) die Hilfeleistung in der Bedrängnis, c) das hochherzige Geschenk, d) des Priesters einstiger Dank,	Dabei äußern sich Rudolfs frommer Sinn, Hilfsbereitschaft, Selbstlosigkeit und Demut.	Mittlerer Kern des Ganzen.		
IV. „ 12: Wirkung des Liedes auf die Hörenden.	Der Schluß.			

Zusammenhang der Glieder und den Aufbau des Ganzen noch etwas genauer! Man muß sich bemühen, in den organischen Zusammenhang der Kunstwerke einzudringen. Die Erkenntnis all der feinen Übergänge von Bild zu Bild, der feinen Fäden zwischen den Hauptteilen, zwischen den größeren Einheiten und den Einzelgedanken ist ästhetisch überaus wertvoll. Nicht herausklügeln und künsteln soll man diese Beziehungen oder sie willkürlich ins Gedicht hineinlesen, ganz zwanglos müssen sie sich ergeben. Dann treibt man nicht Architektenkünste, sondern — gleich dem Anatom — dringt man ins natürliche Gefüge des Kunstwerkes ein und versteht es nun erst recht. Besonders gilt das von umfangreichen und komplizierten Kunstwerken, wo der Dichter mit künstlerischer Absicht einen kunstvollen Aufbau geschaffen hat. Ein solches ist ja die vorliegende Ballade. Im Mittelpunkte derselben steht das Lied des Sängers, in dem jene schöne Tat des Grafen Rudolf von Habsburg geschildert wird. Dieser Stoff hat den Dichter Schiller ergriffen, und er hat sich gedrungen gefühlt,

ihn zu einem Gedichte zu gestalten. Es ist — so wie er nunmehr vorliegt — in der Tat ein anziehender und edler Stoff. Nach welchen Seiten lernen wir den Grafen Rudolf bei dieser Gelegenheit kennen? Wieso zieht uns auch der Priester in seinem Charakter an? Dazu kommt, daß es eine ganze Reihe von einzelnen Geschehnissen sind, die in diesem Stoffe enthalten sind, weise das nach! Und das gab dem Dichter Gelegenheit, ein lebendiges, farbenreiches Bild zu zeichnen, wie man sagt, eine reiche Handlung sich entfalten zu lassen voll höchster Anschaulichkeit. Aber die Schilderung dieser Begebenheit benutzt Schiller nur als Mittelpunkt des Ganzen. Er weiß seine Dichtung nun noch viel interessanter zu gestalten, indem er um diese mittlere Partie herum mit höchster Kunst einen zweiten Kreis von Begebenheiten schließt. Welche sind das? — So wird also die edle Tat des Grafen im Liede dargestellt von einem Sänger — er ist zugleich jener Priester — auf dem Krönungsfeste Rudolfs, nachdem vorher mit erhabenen Worten der Adel und die Hoheit und das wunderbare Wesen des Liedes gepriesen worden ist. Nicht ohne Beziehung auf das eben zu erwartende Lied werden diese allgemeinen Ideen von Gesang und Dichtung entwickelt: Gerade sie sollen dem folgenden Liede erst die rechte Weihe geben und den Gekrönten um so mehr verherrlichen. Möglich auch, daß der Dichter auf dem umgekehrten Wege zu diesen schönen Gedanken kam: Das Hineinversenken in die Wirkung dieses Liedes hat ihm innerlich keine Ruhe gelassen, immer tiefer hat er nachdenken müssen über die gewaltigen und wunderbaren Mächte, die im Liede liegen, und dieses Sinnen und Denken gestaltet sich ihm zu herrlichen Gedanken in prachtvollen Versen über den Inhalt der deutschen Dichtungen, die wunderbare Art ihrer Entstehung und die Macht des Gesanges im allgemeinen. Es sind „göttlich erhabene Lehren", die hier des Dichters Munde entströmen, wie eine erhabene Predigt muten sie uns an. Diese schönen Worte legt der Dichter nun teils dem Sänger, teils dem Kaiser in den Mund, bevor das Festlied erschallt, und wunderbar natürlich weiß er sie einzufügen an der Stelle, wo die Wahl des Festgesanges erwogen wird.

Da ist nun auch die kurze Schilderung des Krönungsfestes berechtigt, und durch sie ist dem Dichter zugleich eine wirksame und prachtvolle Einleitung zu seinem Gedichte gegeben. Das Verlangen des Kaisers nach dem Sänger leitet dann ganz zwanglos über zu dem Mittelpunkte des Ganzen.

Das Lied muß nun aber, vorgetragen, ganz natürlich auch seine Wirkung auf die Anwesenden ausüben; ein ergreifende, tiefe Wirkung, das läßt sich bei den besonderen Umständen, unter denen hier im Liede die edle Tat bekannt wird, — an dem bedeutungsvollen Feste, vor versammeltem Volke, unerwartet, — gar nicht anders denken. Diese Schilderung der Wirkung auf Kaiser und Teilnehmer schließt, wieder ganz natürlich, den Rahmen um die mittlere Hauptpartie und bildet damit auch den Schluß des Ganzen. So begegnen wir nunmehr dem Gedanken, daß der Gesang eine unbeschreiblich tiefe Macht aufs Menschenherz ausübt, an allen Stellen der Dichtung: es wird im allgemeinen darüber gehandelt, es wird an einem einzelnen Beispiel diese Macht uns anschaulich vor Augen geführt und vor allem — für uns das allerüberzeugendste — wir spüren selbst etwas von dieser Macht beim Hören und noch mehr beim Vortragen dieses herrlichen Liedes in unserem eigenen Herzen. Weil dieser Gedanke so durch die ganze Dichtung sich hinzieht, hat man ihn wohl als den Grundgedanken derselben bezeichnet. Welches also würde der Grundgedanke sein? Nicht ihn herauszusuchen, sondern seine künstlerische Darstellung (Verkörperung) im Gedichte zu erkennen, ist die Hauptsache.

Wir gehen nun den Einzelzügen nach.

Wirklich ein glänzendes Fest war es! Welches Wort weist uns am Anfang gleich auf die Herrlichkeit des Festes hin? Stelle dir vor, was an Glanz und Pracht es da zu sehen gab! (Ausmalen!) Und der Raum, in dem die Feier stattfand, war ein ehrwürdiger, alter Raum. Was hatte dieser alte Kaisersaal nicht schon alles erlebt! Nun was denn beispielsweise? Und inmitten dieser Pracht sitzt der neuerwählte König. Es heißt aber beim Dichter nicht: sitzt König Rudolf, sondern Rudolfs heilige Macht. Nicht die Fürsten, die ihn umgeben und denen er seine Macht verdankte, sind damit gemeint, sondern er selbst. Eine Macht wird er genannt. Der Stand, in den er durch die Krönung erhoben worden war, das Verhältnis zu Deutschlands Fürsten und dem ganzen Volke, in das er damit getreten war, ist zu bedenken. Mächtig im Kriege, Gesetzgeber, Gebieter: er war eine Macht. Von Gott hat er sein Amt und so sieht das Volk ihn an. Seine Person ist also geheiligt. Durch welchen Ausdruck deutet unser Dichter dies alles an? Wieviel Inhalt in zwei Worten! Ein Blick auf die hohe Dienerschaft könnte jeden Zweifler überzeugen, welch eine

Macht sich im König Rudolf darstellte. Die Fürsten erbten die Erzämter. Welche Fürsten nennt uns nun in dieser Verbindung der Dichter? Außer dem Erzmundschenk und -truchseß gab es noch mehr. Wieviel? Ein prächtiges Bild: Der majestätische König und so hohe Fürsten seine Getreuen und Diener, zugleich ein schönes Bild der Einigkeit. Zu einem Vergleiche veranlaßt die Siebenzahl der Kurfürsten den Dichter. (Sonne, Planeten, zu Schillers Zeiten sieben bekannt.) Welchen tieferen Sinn dieser Vergleich hat? (1. Machtverhältnis zwischen König und Fürsten, 2. es ist das ein gottgewolltes Verhältnis, durch die Verhältnisse am Sternenhimmel von Ewigkeit her vorgebildet.) Wir wissen, daß tatsächlich nicht sieben Kurfürsten zur Krönung erschienen waren. Schiller wußte es auch, wie er selbst bemerkt. Er will die Festfreude schildern als eine völlig ungetrübte. Außer diesen auserwählten Festteilnehmern gab es noch andere. Was berichtet nämlich unser Gedicht? Ein neues farbenprächtiges Bild rollt da der Dichter auf. Kannst du dir's vorstellen? (Galerien, Gedränge, Jubelrufe und die Musik, ein Hoch über das andere braust durch den ganzen Saal hin.) Der Dichter ist berechtigt, den Festjubel so ungeheuer und die Anteilnahme des Volkes als eine so gewaltige darstellen. Gib die Bedeutung, die diese Krönung für das deutsche Volk vor anderen hatte, mit des Dichters herrlichen Worten wieder. So kann man sagen: Ein hoffnungsfrohes Jauchzen erfüllte die Räume, und so wie Hoffnungsfreude mutet die ganze Strophe an.

Welche Fülle von schweren Aufgaben tun sich dem Könige auf in diesem jauchzenden Rufen der Menge! Wie muß das unbegrenzte Zutrauen des Volkes sein Herz erheben! Und vielleicht ist auch dazwischen leise Besorgnis bei dem Gedanken an die Schwierigkeit der Aufgaben in ihm aufgestiegen. Vielleicht gerade deswegen verlangt ihm nach der tieferen, edleren Freude, wie sie der Sänger bringen kann; das ist ein feines inneres Band, das der Dichter mit Künstlerhand knüpft zwischen dem Wunsche des Königs und dem Festjubel.

Und nun tritt der Sänger ein, eine ehrwürdige Erscheinung, die sogleich aller Augen auf sich zieht. Wie klar zeichnet Schiller in so wenig Worten seine äußere Erscheinung! Einen Augenblick Spannung! Welche Wahl mag er treffen? Er überschaut seine Lieder nach ihrem Inhalte. Lies dich in diese Stelle hinein! Sie klingen selber wie ein Lied, diese herrlichen Worte. Bei einem prächtigen Instrument sind die Saiten wohl golden; je

reiner und edler das Metall, desto reiner, edler und voller der Klang, den des Künstlers Finger ihnen entlocken. Wer ahnt, wenn ein Instrument unberührt dasteht, welch' eine Fülle von wundersamen Akkorden und Melodien aus ihm sich herauslocken läßt, es ist, als ob diese herrlichen Weisen bisher in ihm geschlummert hätten, und nun bei der Berührung durch Künstlerhand seien sie erwacht. Und zum bloßen Klang tritt dann hinzu der Sang mit seinem Inhalte. Von alter Zeit her sind in allen deutschen Gauen Minnelieder erklungen. In allen Tönen ist die Liebe besungen worden: zwischen Mann und Weib, Eltern und Kind, Freund und Freund. Von der Liebe Lohn singen die Lieder, von Liebe und Gegenliebe, und das ist etwas sehr Hohes und Hehres, das Schönste, was wir von irdischem Glück hören können. Andere Lieder preisen himmlisches Glück. In Wahrheit: das Höchste, das Beste hat das Lied zu seinem Inhalt. Und so herrlich der Inhalt, für das heutige Fest weiß der Sänger kaum etwas genügend Würdiges zu finden. Was ist des Kaisers wert an seinem herrlichen Feste! Eine vortreffliche Überleitung zu der nächsten Gedankengruppe hin. Soll jetzt beim Zögern des Sängers der Kaiser vielleicht ein Lied vorschlagen? Ein Lied vorschreiben? — Nein, das wäre Versündigung gegen den Geist der Dichtung; das hängt mit der wunderbaren Art zusammen, durch die ein Lied im Sänger oder Dichter entsteht. Dem Dichter kann man nicht sagen: Jetzt eben mach' dieses oder jenes Lied. Da wird es ihm nicht gelingen. Sein Herz muß ihn von selbst treiben und gar keine Ruhe lassen, dann entsteht mühelos das schönste Lied. (Man kann diese wunderbare Erscheinung bisweilen an sich selbst wahrnehmen.) Aus dem Innern getrieben fließt ihm das Lied über die Lippen, sonst nicht. (Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über.) Diese innere Kraft, die den Dichter zu seinem Liede treibt, erklärt uns Schiller als eine von Gott verliehene Kraft, der der Künstler im gegebenen Augenblicke pflichtgemäß gehorchen muß. Das ist eben dann die gebietende Stunde, die den Sänger zum Schaffen zwingt. Aber das weiß kein anderer als der Dichter selbst, wenn innerliche Kräfte so sein Herz bewegen; die andern sehen bloß das fertige Werk, nicht wie und wann es im Geiste des Dichters entsteht. Es ist etwas ganz Wunderbares um solche Stunden des Schaffens, wie sie der Dichter erlebt. Durch den Vergleich mit zwei Naturerscheinungen sucht uns Schiller den wunderbaren Vorgang deutlicher zu machen. Es besteht eine auffällige Ähnlichkeit zwischen dem Sturmwind

und dem Entstehen eines Liedes. Wir fühlen ihn, wenn er uns umbraust, wir wissen aber nicht seinen Ursprung, nicht den Weg, den er gegangen, nicht das Ziel, wohin er gefahren. So ist es beim Liede. Ist es geschaffen, so bewegt es unser Herz, wir spüren seine Wirkung, wie es zustande kam im Innern des Dichters, welchen Weg es nun hinaus in die Welt zu den Menschenherzen nimmt, wer alles es hört und lernt, ob in Hütten, ob in Palästen es seinen Einzug hält, wie weit es vordringt — wer wollte das wohl wissen! Womit zweitens wird das Entstehen des Liedes verglichen? Führe nun selbst diesen Vergleich weiter aus! Ein Lied aber, das nicht so wunderbar aus dem Innern hervorgetrieben wurde, das erscheint kalt, mühsam gemacht und hat nicht eine herzbewegende Wirkung.

Was weiß nun der Dichter von dieser Wirkung anzugeben? „Es wecket der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen." Liedeswirkung muß man an sich selbst verspüren. Denke an Weihnachtslieder, Abschiedslieder, „Es ist bestimmt in Gottes Rat usw.". Das ist das eine: die gefühlsmäßige Wirkung des Liedes. Aber der Sänger soll auch mit göttlich erhabenen Lehren die Brust bewegen. Das ist ganz Schillersche Auffassung vom Beruf des Dichters. Er soll die Herzen hinaufläutern, er soll Erzieher der Menschheit sein. Man denke an die religiöse Dichtung (Gedankenlyrik), man denke ganz besonders an Schillers ganze Dichtung mit ihrem hohen sittlichen Werte: Edle Menschlichkeit in edelster Form, das gibt ihnen den Charakter des Übermenschlichen, des Erhabenen, des Göttlichen, sie ziehen empor zu sittlicher Höhe, indem sie tief erfreuen. Also dieses ist die Bedeutung des Sängers für den Menschen? Wir verstehen jetzt Schillers Wort: „Es soll der Sänger mit dem König gehen, sie beide wandeln auf der Menschheit Höhen?" Erkläre! —

Nun das Lied des Sängers. Ob es von ähnlich tiefer Wirkung ist? Die Wirkung zu ermessen, ist es nötig, sich einmal den ganzen Anschauungswert dieser poetischen Erzählung vor Augen zu führen. Man stelle sich vor, man wolle die einzelnen Situationen malen! Also zunächst das erste Zusammentreffen: Aue — der reißende Bach — Priester und Meßner — beiseit das Sakrament, Anstellung zum Durchwaten, wachsende Unruhe — daneben der Graf, sich neigend — verwundert — im Begriff zu fragen — Knappe mit dem Geschoß — das stattliche Roß. (Katholische Anschauungen!) Wir vermögen tatsächlich Zug um Zug wie mit

Augen zu schauen. Das ist eine anschauliche Schilderung. Wie nun hat es sich zugetragen, daß die beiden sich am Wasser hier trafen? Der Graf von adliger Abkunft, ein edler Held und edel sein Handwerk, das Weidwerk, und kühn sein Sinn, der flüchtige Gemsbock macht seinen Verfolgern die Arbeit schwer und gefährlich. Schon nach diesen ersten zwei Zeilen steht der Held zum Greifen vor uns. Der Priester auf dem Wege der ernsten Pflicht, an ihrer Ausübung verhindert, sucht das Hindernis zu überwinden, so führt sie der Zufall zusammen.

Dann zeichnet uns der Dichter ein zweites Bild! Nachdem der Graf die Bedrängnis des Priesters gesehen hat, wie verhält er sich da? Entwirf du das Bild, das uns hierbei vor Augen steht. (Ausmalen im einzelnen!) Zur Frömmigkeit kommt seine ritterliche Hilfsbereitschaft.

Und endlich erleben wir eine abermalige Begegnung der beiden. Das ist nun das Schönste an der Erzählung! Wir sehen die beiden wiederum vor uns, den Priester, das Pferd am Zügel führend, mit dem Ausdruck des Dankes im Gesicht, und den Grafen, selbstlos und bescheiden, abwehrend: „Nicht wolle das Gott, daß zum Streiten und Jagen das Roß ich beschritte fürderhin, das meinen Schöpfer getragen." — Demutsinn! — Meisterhaft ist auch der kirchliche Sinn Rudolfs als eines Menschen jener Tage gezeichnet: Wenn nicht der Priester persönlich das Geschenk haben will, so soll es der Kirche gehören, es ist dem Grafen ganz selbstverständlich und gar nicht anders möglich: Dieses sein Pferd muß er im Dienste Gottes belassen, er faßt es auf als ein Geschenk, das er Gott selbst gemacht habe, und was will dieses Geschenk bedeuten gegenüber dem, was er der Güte des Höchsten tagtäglich verdankt! Er gleicht dem Lehensmann, der seinem Dienstherrn zu unendlichem Danke verpflichtet ist. In Form eines begeisterten Segenswunsches stattet der Priester seinen Dank ab. Was kann es für einen ritterlichen Herrn, wie der Graf es war, wohl Höheres geben als Macht und Ehre, ruhmreiche Nachkommen! (Wie fein verwendet Schiller den historischen Zug von der Heiratspolitik der Habsburger!) All das stellt er, der Priester, in Gottes Hand, der Macht und Reichtum in gleicher Weise besitzt, um den Segenswunsch in Erfüllung gehen zu lassen. (Der allmächtige Hort: er ist Beschützer und Schatz zugleich.)

Das war also der Inhalt des Liedes unseres Sängers: Es wird uns die hochherzige Tat eines Grafen beschrieben und

dabei sein christlich frommer Sinn, seine ritterliche Hilfsbereitschaft und Selbstlosigkeit, endlich seine Bescheidenheit gepriesen.

Es sollte die Herzen der Hörer bewegen. Um zu entscheiden, ob ihm das gelungen ist durch diesen Gesang, muß man sich in die Situation versetzen, in der sich der Dichter das Lied vorgetragen denkt. Da wird es wahrscheinlich, was Schiller selbst über den Eindruck sagt:

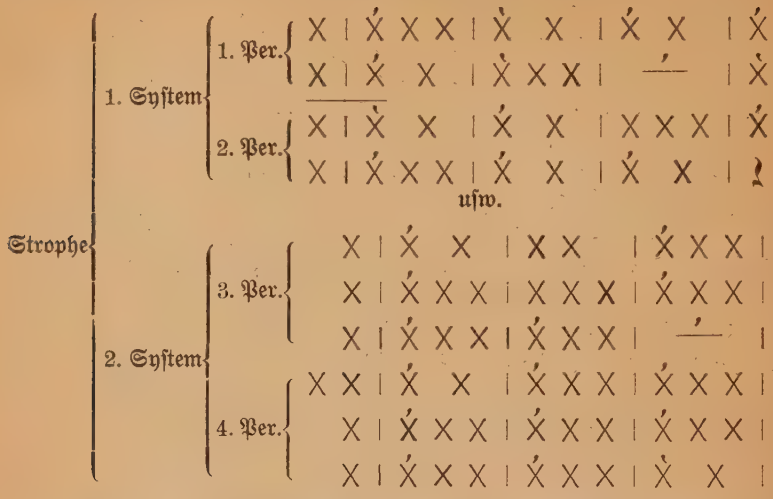
Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
las dächt' er vergangener Zeiten,
jetzt, da er dem Sänger ins Auge sah,
da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
Die Züge des Priesters erkennt er schnell
und verbirgt der Tränen stürzenden Quell
in des Mantels purpurnen Falten.
Und alles blickte den Kaiser an
und erkannte den Grafen, der das getan,
und verehrte das göttliche Walten.

Kein Mensch in der ganzen Versammlung, vielleicht auch sonst niemand, wußte bisher von diesem Geschehnisse, nun kommt an des Kaisers herrlichstem Feste diese im Verborgenen gebliebene Tat ans Tageslicht. Ob die Teilnehmer den Zusammenhang hätten durchschauen können! Aus welchen Stellen des Liedes konnten sie ihn ersehen? So erhält Schiller die Wahrscheinlichkeit der Handlung aufrecht. Wie mußte das Lied auf den Kaiser wirken? Schiller kennt die Menschenseele und weiß, wie stark die Erinnerung an Heimat und Jugenderlebnisse in weihevoller Stunde zum Herzen geht. Daher ist die geschilderte Wirkung nicht übertrieben. Was wohl ergreift den Kaiser so mächtig? Einmal: die treue Seele, der Priester, der die einstige Wohltat nicht vergessen und nun heute so herrlich und ergreifend seinen Dank abgestattet hat, aber noch mehr! Welch' ein Unterschied zwischen dem Grafen von damals und dem Kaiser von heute! Ruhm und Glanz und Herrlichkeit für sein Geschlecht hatte einst der Priester für Grafen und sein Geschlecht vom Höchsten erbeten, heute nun? Tränen der Demut und des Dankes dem gütigen Gotte gegenüber fließen also über des Kaisers Wangen. Auch das Volksempfinden ist mit Meisterblick gekennzeichnet: das Volk verspürt die Hand des Höchsten in der wunderbaren Erfüllung des priesterlichen Segenswunsches, die Masse, die erst gejauchzt und gejubelt, blickt schweigend auf den Kaiser, sie verehrt das göttliche Walten. —

Man darf diese Ballade Schillers ja nicht lesen als eine gereimte geschichtliche Erzählung aus dem Leben Rudolfs von Habsburg, man muß sie zu genießen wissen im Sinne der Schillerschen Ausführungen vom Wesen und von den Wirkungen des Liedes, man muß sie einmal von einem E. v. Possart vortragen hören, dann macht sie noch heute einen sehr starken Eindruck.

Sprachästhetisches. Vortrag. Sprich die erste Strophe! — — Betrachten wir zunächst den Bau der Reihen! Das Auge verleitet hier leicht, abwechselnd vier- und dreitaktige Reihen anzunehmen. Sprich die beiden ersten Perioden einmal so, daß die 2. und 4. Reihe wirklich dreitaktig, dann so, daß alle Reihen viertaktig erscheinen, indem du dir der Schlußpausen bewußt wirst oder Dehnung am Versende eintreten läßt, und entscheide! — So wird auch bei der 3. und 4. Periode verfahren. Es zeigt sich also: sämtliche Reihen sind hier viertaktig zu sprechen. Wie erreichen wir aber diese schöne Viertaktigkeit in allen Reihen? Es ist leicht herauszuhören, daß bei Reihe 2 und 7 eine Ersatzdehnung am besten wirkt, weil hier am Reihenschluß eine Pause nicht statthaft ist. Die Gedankenverbindung ist dem zuwider. Nach Reihe 4 aber darf ruhig die Pause stehen; weshalb? (Stelle gleich Ersatzdehnungen und Pausen in den übrigen Strophen fest!) Die Pause nach Reihe 4 ist aber auch aus einem anderen Grunde noch wünschenswert. Vergleicht man den Strophenbau nach und vor dieser Reihe, (Vorsagen!) so findet man, daß auch der Rhythmus sich hier ändert. Statt der zweireihigen folgen nun dreireihige Perioden. Diesen Wechsel spürt das Ohr, sobald man nur darauf achtet. Hat man doch das Gefühl, als ob sich das Tempo der Worte nach Reihe 4 beschleunige. Die dreireihigen Perioden drängen ein wenig mehr nach vorwärts. Vor Beginn derselben haben wir den tiefsten rhythmischen Einschnitt. Es hat sich uns also ergeben über den Bau unserer Strophen: Große Strophen, 2 Systeme, das erste aus 2 zweireihigen Perioden, das zweite aus 2 dreireihigen Perioden, zwischen beiden der tiefste Einschnitt. Alle Reihen viertaktig, entweder vollständig durch Worte ausgefüllt, oder viertaktig durch Ersatzdehnung oder Pause. Versuchen wir nun, die erste Strophe zu sprechen, so daß ihr Bau, wie wir ihn eben festgestellt haben, dem Ohre warnehmbar werde. — Es fragt sich, ob dieser Strophenform Mittel zu Gebote stehen, um das festliche Leben und Treiben, das im Krönungssaale herrschte, im Vortrage lebendig und spürbar werden zu lassen. Das hat

der Dichter tatsächlich zu erreichen gewußt. Wodurch? Wir betrachten den Bau der einzelnen Reihen genauer[1]).



Nun, welcher Unterschied im Bau der Takte! Das ist ein fortwährender, lebendiger Wechsel! Man muß heraushören, daß hier die dreisilbigen Takte nicht verzögert werden dürfen, sondern immer eine beschleunigte Wortfolge mit sich bringen. Ja, wir haben Reihen, wo nur dreisilbige Takte vorkommen (ausgenommen der 4. Takt): Es schenkte der Böhme des perlenden Weins, und: Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt. Zunächst die erstere! Diese Reihe perlt nur so dahin! Man spreche und höre! Wie schön paßt das zu ihrem Inhalte! Man muß den Wein dabei perlen sehen! Und dann die andere! (Sprechen!) Man sieht sie ordentlich geschäftig sich bewegen. — Besonders leicht wirkt auch der zweisilbige Auftakt. Wo denn? Dagegen die schwebende Betonung: Saß König usw. Wie würdig wirkt das mit einem Male. Man sieht ihn vor sich! In dieser ihrer Lebendigkeit und Beweglichkeit muß man die Strophe wiederzugeben versuchen. Aber noch lebendiger hat der Dichter seine

[1]) Am Strophenschema an sich liegt uns nicht viel. Wir stellen ein solches zunächst nur auf, wo die künstlerische Auffassung oder der Vortrag damit wesentliche Hilfen gewinnen. Daneben verfolgen wir dann noch den Zweck, im Laufe der Jahre einen Einblick in den Reichtum der deutschen Strophenformen und ein gewisses Verständnis für die künstlerische Wahl zu gewinnen. Überall muß also dieses Gesichtsbild der Strophe das ästhetische Verständnis und den Genuß fördern helfen.

Form zu gestalten gewußt. Das lehrt eine kurze Betrachtung der Schwere der Akzente. Oft Nebenakzente und Hauptakzente nebeneinander. Wo sich die dreisilbigen Takte häufen, da lauter Hauptakzente. (Gipfellose Reihen.) Auch das ist beim Vortrag zu beachten. Endlich muß auch im Klange der Stimme und in der Melodie, mit welcher man das Gedicht spricht, helle Festesfreude liegen. Der Vortragende wird bei diesen Sprechübungen von Anfang an auf die Melodik achten, und fortgesetzt prüfen, was noch nicht stimmungsvoll melodisiert war. Hier dürfte z. B. der prächtige Tonfortschritt für „Kaiserpracht" festzustellen sein, ferner die langsame Erhöhung der Tonlage nach Vers 4, in der sich die Steigerung des Inhalts so schön markiert, lauter Hochschlüsse bis Vers 8, dann langsames fortgesetztes Absteigen durch die beiden Schlußreihen hin. Bei den folgenden Strophen gilt es, nur in jedem Falle die neuen, den Vortrag bestimmenden charakteristischen Erscheinungen sich bewußt werden zu lassen.

So die Schwebung: Laut mischte sich in der Posaunen Ton ...., die lebhafte, jubelnde Sprachmelodie dieses ganzen ersten Systems der 2. Strophe, dem gegenüber die Verlangsamung des Tempo, die schwere Form der dreisilbigen Takte im zweiten Teile dieser Strophe, welcher die kaiserlose, die schreckliche Zeit schildert. — Freude und Ernst mischen sich in den Kaiserworten der 3. Strophe, die Sehnsucht kommt hinzu, als der Wunsch nach dem Sänger laut wird, demgemäß gestaltet sich die Sprachmelodie. Sehr melodisch und rhythmisch mit vereinzelten nachdrucksvollen Hauptbetonungen sind dann die Worte des Sängers in Strophe 4 zu sprechen; vom „süßen Wohllaut" geht die Melodie über zum Tone immer sich steigernder idealer Begeisterung, und dabei treten nun Worte, wie „das Höchste", „das Beste", „wünscht" und „begehrt" rhythmisch markant und voll innerer Bewegung hervor. Strophe 5 zeigt gleich am Eingange, wie auch ein zweisilbiger Auftakt sich relativ sehr schwer gestalten kann, wie hier unwillkürlich eine Verzögerung im Tempo eintritt, ferner wie solche Reihen zu sprechen sind, die einen sehr markanten Sinneseinschnitt kurz vor dem Schlusse aufweisen, am Schlusse selbst aber unverzüglich zur nächsten Reihe hinüberstreben. Hier muß sowohl die sinngemäße, als auch die rhythmische Gliederung zu ihrem Rechte kommen, und auch als Reimwort darf das letzte Wort der Reihe (hier „spricht") durch die syntaktische Gliederung nicht ganz um seine Wirkung gebracht werden. Derselbe Fall wiederholt sich in Strophe 10 und 11, ähnliche Erscheinungen

kehren wieder in Strophe 8 und 9. Der Ton des Geheimnisvollen liegt über der zweiten Hälfte der 5. Strophe, die den Ursprung des Liedes so schön behandelt, eine Steigerung und danach eine Lösung kommt im Rhythmus und in der Melodie zum Ausdruck, in der letzten Reihe hebt sich melodisch besonders das „wunderbar" hervor, durch die Melodik des Unbegreiflichen, d. h. abwärtsschreitende verzögerte Bewegung charakterisiert. — Nun folgt in den Strophen 6—11 das Lied des Sängers, im einfachen Erzählton gehalten. Es ist rhythmisch ohne besondere Schwierigkeiten, die gleichmäßig vorwärtsstrebende rhythmische Bewegung ist ihm eigentümlich; die vorletzte Strophe dieser Partie leitet besonders im letzten Teile eine Steigerung des Gefühlsgehalts ein, diese setzt sich fort in der 11. Strophe und von da an: Ihr seid ein mächtiger Graf . . . . erhebt sich der Vortrag zum maßvollen Pathos, die Worte gewinnen immer mehr den Charakter eines Segenswunsches, der an den Kaiser unmittelbar gerichtet ist, erst die Hauptbetonungen, dann die Betonungen sämtlich, dann sogar mehrfach die leichten Silben gewinnen an Nachdruck „sechs Kronen" — setzt mit einer Schwebung ein, zugleich verlangsamt sich die Bewegung bis zum Schlusse der Strophe. Die Melodie hat etwas Inniges, Segenverheißendes angenommen, sie erreicht den Höhengipfel bei der eben erwähnten Schwebung, erhebt sich noch einmal in der letzten Reihe, um dann langsam zu fallen. — Nach einer beliebigen Pause, leise und nachdenklich, viel tiefer im Sprechton setzt die 12. Strophe ein und hält sich in dieser Stimmung. Die Melodie trägt den Charakter der Rührung (vielfach leise bewegtes Abwärtsgleiten innerhalb der Silbe auf den tontragenden Vokal). Erst zu allerletzt löst diesen Affekt der Rührung der andere ab, die Verehrung vor dem göttlichen Walten; damit gewinnt die Melodie wieder an Bestimmtheit des Tons, die Dichtung klingt aus in einem Ton der Freude und der Andacht zugleich, das kommt neben der Melodie auch durch die größere Kraft des Rhythmus zum Ausdruck. — Es ist von Interesse, bei diesem Gedichte darauf hinzuweisen, wie mit ganz wenigen Ausnahmen am Ende der Reihen ein mehr oder weniger spürbarer Sinneseinschnitt liegt und wie dadurch eine Art Gegengewicht gegenüber dem bewegten rhythmischen Lauf innerhalb der Reihen und auch gegenüber dem Strophenbau im ganzen, der so wenig Ruhepunkte aufweist (vergleiche das Strophenbild!) geschaffen wird.

II. Der Kampf mit dem Drachen.

Fr. v. Schiller.

1. Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus[1]) unter Feuers Flammen?
Es rottet sich im Sturm zusammen,
und einen Ritter, hoch zu Roß,
gewahr' ich aus dem Menschentroß;
und hinter ihm, welch Abenteuer!
bringt man geschleppt ein Ungeheuer;
ein Drache[2]) scheint es von Gestalt,
mit weitem Krokodilesrachen,
und alles blickt verwundert bald
den Ritter an und bald den Drachen.

2. Und tausend Stimmen werden laut:
„Das ist der Lindwurm, kommt und schaut,
der Hirt und Herden uns verschlungen!
Das ist der Held, der ihn bezwungen!
Viel' andre zogen vor ihm aus,
zu wagen den gewalt'gen Strauß;
doch keinen sah man wiederkehren:
den kühnen Ritter soll man ehren!"
Und nach dem Kloster geht der Zug,
wo Sankt Johann's des Täufers Orden,
die Ritter des Spitals, im Flug
zu Rate sind versammelt worden.

3. Und vor den edeln Meister tritt
der Jüngling mit bescheid'nem Schritt;
nachdrängt das Volk mit wildem Rufen,
erfüllend des Geländers Stufen.
Und jener nimmt das Wort und spricht:
„Ich hab' erfüllt die Ritterpflicht.
Der Drache, der das Land verödet,
er liegt von meiner Hand getötet;
frei ist dem Wanderer der Weg,
der Hirte treibe ins Gefilde,
froh walle auf dem Felsensteg
der Pilger zu dem Gnadenbilde!"

4. Doch strenge blickt der Fürst[3]) ihn an
und spricht: „Du hast als Held getan;
der Mut ist's, der den Ritter ehret.
Du hast den kühnen Geist bewähret;
doch sprich! was ist die erste Pflicht
des Ritters, der für Christum ficht,
sich schmücket mit des Kreuzes Zeichen?"
Und alle rings herum erbleichen.
Doch er, mit edlem Anstand, spricht,
indem er sich errötend neiget:
„Gehorsam ist die erste Pflicht,
die ihn des Schmuckes würdig zeiget." —

5. „Und diese Pflicht, mein Sohn," versetzt
der Meister, „hast du frech verletzt;
den Kampf, den das Gesetz versaget,
hast du mit frevlem Mut gewaget!" —
„Herr, richte, wenn du alles weißt!"
spricht jener mit gesetztem Geist,
„denn des Gesetzes Sinn und Willen
vermeint ich treulich zu erfüllen.
Nicht unbedachtsam zog ich hin,
das Ungeheuer zu bekriegen,
durch List und kluggewandten Sinn
versucht' ich's, in dem Kampf zu siegen.

[1]) Rhodus = Name für die Insel und die Hauptstadt.
[2]) Drache = fabelhafte Schlange. Lint und wurm: beides = Schlange.
[3]) Großmeister des Ordens, Fürst als Beherrscher der Insel.

6. Fünf unsers Ordens waren schon,
die Zierden der Religion,
des kühnen Mutes Opfer worden;
da wehrtest du den Kampf dem Orden.
Doch an dem Herzen nagte mir
der Unmut und die Streitbegier,
ja selbst im Traum der stillen, Nächte
fand ich mich keuchend im Gefechte;
und wenn der Morgen dämmernd kam
und Kunde gab von neuen Plagen,
da faßte mich ein wilder Gram,
und ich beschloß, es frisch zu wagen.

7. Und zu mir selber sprach ich dann:
Was schmückt den Jüngling, ehrt den Mann?
Was leisteten die tapfern Helden,
von denen uns die Lieder melden,
die zu der Götter Glanz und Ruhm
erhub das blinde Heidentum?
Sie reinigten von Ungeheuern
die Welt in kühnen Abenteuern,
begegneten im Kampf dem Leun
und rangen mit den Minotauren,
die armen Opfer zu befrein,
und ließen sich das Blut nicht dauren.

8. Ist nur der Sarazen[1]) es wert,
daß ihn bekämpft des Christen Schwert?
Bekriegt er nur die falschen Götter[1])?
Gesandt ist er der Welt zum Retter,
von jeder Not und jedem Harm
befreien muß sein starker Arm;
doch seinen Mut muß Weisheit leiten,
und List muß mit der Stärke streiten.
So sprach ich oft und zog allein,
des Raubtiers Fährte zu erkunden;
da flößte mir der Geist es ein,
froh rief ich aus: Ich hab's gefunden!

9. Und trat zu dir und sprach dies Wort:
Mich zieht es nach der Heimat fort.
Du, Herr, willfahrtest meinen Bitten,
und glücklich war das Meer durchschnitten.
Kaum stieg ich aus am heim'schen Strand,
gleich ließ ich durch des Künstlers Hand,
getreu den wohlgemerkten Zügen,
ein Drachenbild zusammenfügen.
Auf kurzen Füßen wird die Last
des langen Leibes aufgetürmet,
ein schuppicht Panzerhemd umfaßt
den Rücken, den es furchtbar schirmet.

10. Lang streckt sich der Hals hervor,
und gräßlich wie ein Höllentor,
als schnappt' es gierig nach der Beute,
eröffnet sich des Rachens Weite,
und aus dem schwarzen Schlunde dräun
der Zähne stachelichte Reihn;
die Zunge gleicht des Schwertes Spitze,
die kleinen Augen sprühen Blitze;
in einer Schlange endigt sich
des Rückens ungeheure Länge,
rollt um sich selber fürchterlich,
daß es um Mann und Roß sich schlänge.

[1]) Sarazen = Muselmann, Ungläubiger. Falsche Götter = Islam.

11. Und alles bild' ich nach genau
und kleid' es in ein scheußlich Grau;
halb Wurm erschien's, halb Molch und Drache[1]),
gezeuget in der gift'gen Lache[2]).
Und als das Bild vollendet war,
erwähl' ich mir ein Doggenpaar,
gewaltig, schnell, von flinken Läufen,
gewohnt, den wilden Ur[3]) zu greifen.
Die hetz' ich auf den Lindwurm an,
erhitze sie zu wildem Grimme,
zu fassen ihn mit scharfem Zahn,
und lenke sie mit meiner Stimme.

12. Und wo des Bauches weißes Vlies[4])
den scharfen Bissen Blöße ließ,
da reiz' ich sie, den Wurm zu packen,
die spitzen Zähne einzuhacken.
Ich selbst, bewaffnet mit Geschoß,
besteige mein arabisch Roß,
von adeliger Zucht entstammet;
und als ich seinen Zorn entflammet,
rasch auf den Drachen spreng' ich's los
und stachl' es mit den scharfen Sporen
und werfe zielend mein Geschoß,
als wollt' ich die Gestalt durchbohren.

13. Ob auch das Roß sich grauend bäumt
und knirscht und in den Zügeln schäumt,
und meine Doggen ängstlich stöhnen,
nicht rast ich, bis sie sich gewöhnen.
So üb' ich's aus mit Emsigkeit,
bis dreimal sich der Mond erneut;
und als sie jedes recht begriffen,
führ' ich sie her auf schnellen Schiffen.
Der dritte Morgen ist es nun,
daß mir's gelungen, hier zu landen;
den Gliedern gönnt' ich kaum zu ruhn,
bis ich das große Werk bestanden.

14. Denn heiß erregte mir das Herz
des Landes frisch erneuter Schmerz:
Zerrissen fand man jüngst die Hirten,
die nach dem Sumpfe sich verirrten.
Und ich beschließe rasch die Tat.
Nur von dem Herzen nehm' ich Rat.
Flugs unterricht' ich meine Knappen,
besteige den versuchten Rappen,
und von dem edeln Doggenpaar
begleitet, auf geheimen Wegen,
wo meiner Tat kein Zeuge war,
reit' ich dem Feinde frisch entgegen.

15. Das Kirchlein kennst du, Herr, das hoch
auf eines Felsenberges Joch,
der weit die Insel überschauet,
des Meisters kühner Geist erbauet.
Verächtlich scheint es, arm und klein;
doch ein Mirakel[5]) schließt es ein:
die Mutter mit dem Jesusknaben,
den die drei Könige begaben.
Auf dreimal dreißig Stufen steigt
der Pilgrim nach der steilen Höhe;
doch hat er schwindelnd sie erreicht,
erquickt ihn seines Heilands Nähe.

16. Tief in den Fels, auf dem es hängt,
ist eine Grotte eingesprengt,
vom Tau des nahen Moors befeuchtet,
wohin des Himmels Strahl nicht leuchtet.

---

[1]) Wurm = Schlange, Molch = Krokodil. — [2]) Lache = Sumpf.
[3]) Ur = Auerochs. — [4]) Vlies = wolliges Fell.
[5]) Mirakel miraculum = Wunderwerk, wundertätiges Marienbild.

Hier hauſete der Wurm und lag,
den Raub erſpähend, Nacht und Tag.
So hielt er, wie der Höllendrache,
am Fuß des Gotteshauſes Wache;
und kam der Pilgrim hergewallt
und lenkte in die Unglücksſtraße,
hervorbrach aus dem Hinterhalt
der Feind und trug ihn fort zum Fraße.

17. Den Felſen ſtieg ich jetzt hinan,
eh' ich den ſchweren Strauß begann;
hin kniet' ich vor dem Chriſtuskinde
und reinigte mein Herz von Sünde.
Drauf gürt' ich mir im Heiligtum
den blanken Schmuck der Waffen um,
bewehre mit dem Spieß die Rechte,
und nieder ſteig' ich zum Gefechte.
Zurücke bleibt der Knappen Troß[1]),
ich gebe ſcheidend die Befehle
und ſchwinge mich behend aufs Roß,
und Gott empfehl' ich meine Seele.

18. Kaum ſeh' ich mich im ebnen Plan,
flugs ſchlagen meine Doggen an,
und bang beginnt das Roß zu keuchen
und bäumet ſich und will nicht weichen;
denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
des Feindes ſcheußliche Geſtalt
und ſonnet ſich auf warmem Grunde.
Auf jagen ihn die flinken Hunde;
doch wenden ſie ſich pfeilgeſchwind,
als es den Rachen gähnend teilet
und von ſich haucht den gift'gen Wind
und winſelnd wie der Schakal heulet.

19. Doch ſchnell erfriſch' ich ihren Mut,
ſie faſſen ihren Feind mit Wut,
indem ich nach des Tieres Lende
aus ſtarker Fauſt den Speer entſende;
doch machtlos, wie ein dünner Stab,
prallt er vom Schuppenpanzer ab;
und eh' ich meinen Wurf erneuet,
da bäumet ſich mein Roß und ſcheuet
an ſeinem Baſiliskenblick[2])
und ſeines Atems gift'gem Wehen,
und mit Entſetzen ſpringt's zurück,
und jetzo war's um mich geſchehen[3]). —

20. Da ſchwing' ich mich behend vom Roß,
ſchnell iſt des Schwertes Schneide bloß;
doch alle Streiche ſind verloren,
den Felſenharniſch zu durchbohren,
und wütend mit des Schweifes Kraft
hat es zur Erde mich gerafft;
ſchon ſeh' ich ſeinen Rachen gähnen,
es haut nach mir mit grimmen Zähnen,
als meine Hunde, wutentbrannt,
an ſeinen Bauch mit grimm'gen Biſſen
ſich werfen, daß es heulend ſtand,
von ungeheurem Schmerz zerriſſen.

---

[1]) Knappen Troß = die Knappen ſelbſt. Sonſt Troß = Heergepäck.
[2]) Fabelhafte Schlangen, die durch ihren Blick töteten.
[3]) Wie ich in dem Augenblick ſelbſt glaubte — aber ich fand bald meinen Mut, wie das Folgende zeigt.

21. Und, eh' es ihren Bissen sich
entwindet, rasch erheb' ich mich,
erspähe mir des Feindes Blöße
und stoße tief ihm ins Gekröse[1]),
nachbohrend bis ans Heft, den Stahl.
Schwarz-quellend springt des Blutes Strahl,
hinsinkt es und begräbt im Falle
mich mit des Leibes Riesenballe,
daß schnell die Sinne mir vergeh'n;
und, als ich neu gestärkt erwache,
seh' ich die Knappen um mich stehn,
und tot im Blute liegt der Drache."

22. Des Beifalls lang gehemmte Lust
befreit jetzt aller Hörer Brust,
sowie der Ritter dies gesprochen.
Und, zehnfach am Gewölb gebrochen,
wälzt der vermischten Stimmen Schall
sich brausend fort im Widerhall;
laut fordern selbst des Ordens Söhne,
daß man die Heldenstirne kröne,
und dankbar im Triumphgepräng'
will ihn das Volk dem Volke zeigen;
da faltet seine Stirne streng
der Meister und gebietet Schweigen.

23. Und spricht: „Den Drachen, der dies Land
verheert, schlugst du mit tapfrer Hand,
ein Gott bist du dem Volke worden,
ein Feind kommst du zurück dem Orden.
Und einen schlimmern Wurm gebar
dein Herz, als dieser Drache war.
Die Schlange, die das Herz vergiftet,
die Zwietracht und Verderben stiftet,
das ist der widerspenst'ge Geist,
der gegen Zucht sich frech empöret,
der Ordnung heilig Band zerreißt;
denn der ist's, der die Welt zerstöret.

24. Mut zeiget auch der Mameluck[2]),
Gehorsam ist des Christen Schmuck;
denn wo der Herr in seiner Größe
gewandelt hat in Knechtesblöße,
da stifteten, auf heil'gem Grund,
die Väter dieses Ordens Bund,
der Pflichten schwerste zu erfüllen;
zu bändigen den eignen Willen.
Dich hat der eitle Ruhm bewegt,
drum wende dich aus meinen Blicken!
Denn wer des Herren Joch nicht trägt,
darf sich mit seinem Kreuz nicht schmücken."

25. Da bricht die Menge tobend aus,
gewalt'ger Sturm bewegt das Haus,
und Gnade flehen alle Brüder;
doch schweigend blickt der Jüngling nieder,
still legt er von sich das Gewand
und küßt des Meisters strenge Hand
und geht. Der folgt ihm mit dem Blicke,
dann ruft er liebend ihn zurücke
und spricht: „Umarme mich, mein Sohn!
Dir ist der härt're Kampf gelungen.
Nimm dieses Kreuz. Es ist der Lohn
der Demut, die sich selbst bezwungen[3])."

---

[1]) Gekröse = Eingeweide, eigentlich Darmnetz.
[2]) Mameluck = Sklaven, die die Leibgarde der ägypt. Sultane bildeten.
[3]) Des Demutvollen, der sich selbst bezwungen. Kreuz = Ordenskreuz zur Neuaufnahme.

Dieses Gedicht soll uns Gelegenheit geben, zu zeigen, wie sich aus einer einfachen Prosaerzählung heraus ein Gedicht gestaltet, und wie wesensverschieden schließlich das poetische Kunstwerk gegenüber der schmucklosen Historie ist. Den Stoff zu seiner Ballade fand Schiller in Vertots „Geschichte des Johanniterordens", übersetzt von Niethamer, zu welcher Schiller eine Vorrede schrieb. Die Stelle, die dem Dichter als „Quelle" diente, lautete:

„Der Geist der Liebe und Rücksichten der Klugheit bewogen diesen Großmeister, allen Rittern bei Verlust des Ordenskleides den Kampf mit einer Schlange oder einem Krokodil zu verbieten, einer Art Amphibion, das sich in Morästen und an den Flußufern aufhielt. Es war von ungeheurer Größe, verursachte großes Unheil auf der Insel (Rhodus) und hatte selbst einige Einwohner verschlungen. Der Zufluchtsort des furchtbaren Tieres war eine Höhle neben einem Sumpfe am Fuße des Berges St. Stephan, zwei Meilen von Rhodus gelegen. Von hier aus brach es hervor, um seine Beute zu holen. Es fraß Schafe, Kühe und bisweilen Pferde, wenn sie sich dem Sumpfe näherten, ja man klagte sogar, daß es Hirten verschlungen, die ihre Herden dort gehütet hatten. Mehrere der tapfersten Ritter des Konvents (Gesamtheit der Ritter) zogen zu verschiedenen Zeiten, einer ohne Mitwissen des andern, einzeln aus der Stadt, um das Tier zu töten, aber man sah keinen wiederkehren. Der Gebrauch des Feuergewehres war noch nicht erfunden, und die Haut des Ungeheuers war mit Schuppen bedeckt und den schärfsten Pfeilen und Spießen undurchdringlich. Die Waffen waren mithin ungleich, und die Schlange hatte ihre Feinde bald erlegt. Dies war der Grund, weshalb der Großmeister den Rittern fernerhin den Versuch eines Unternehmens wehrte, das über menschliche Kräfte zu sein schien. Alle gehorchten, mit Ausnahme eines Ritters von der provencalischen Zunge, namens Dieudonné de Gozon. Trotz jenes Verbots und ohne sich durch das Schicksal seiner Brüder abschrecken zu lassen, faßte dieser im stillen den Entschluß, das Ungeheuer zu bekämpfen, entschlossen, zu sterben, oder die Insel davon zu erlösen. Um nun seinen Plan auszuführen, begab er sich nach Frankreich und zog sich in das Schloß Gozon zurück, das noch heutigentags in der Provinz Languedoc steht. Er hatte bemerkt, daß die Schlange unter dem Bauche keine Schuppen habe, und darauf baute er seinen Plan. Er ließ von Holz oder Pappendeckel ein Bild des Ungeheuers verfertigen, ganz nach der Vorstellung, die er davon bewahrt hatte, und sah besonders darauf, daß der Grimm derselben sich ausdrückte. Hierauf richtete er zwei junge Doggen ab, auf seinen Ruf herbeizueilen und sich an den Bauch des Tieres zu werfen, während er selbst zu Pferde gestiegen, angetan mit seiner Rüstung, die Lanze in der Hand, sich stellte, als ob er ihm an verschiedenen Orten Stöße beibrächte. Mehrere Monate nahm der Ritter täglich diese Übung vor, und sobald er die Doggen

zu dieser Art von Kampf abgerichtet hatte, kehrte er nach Rhodus zurück. Kaum auf der Insel angelangt, ließ er, ohne seinen Plan jemandem mitzuteilen, seine Waffen heimlich zu einer Kirche bringen, die auf der Spitze des Berges St. Stephan lag, und begab sich nachher selbst dorthin, nur von zwei Knappen begleitet, die er aus Frankreich mitgebracht hatte. Er trat in die Kirche, legte, nachdem er sich Gott empfohlen, seine Waffen an, stieg zu Pferde und befahl seinen beiden Dienern, wenn er im Kampf umkäme, nach Frankreich zurückzukehren, sich aber zu ihm zu begeben, wenn sie bemerkten, daß er die Schlange getötet hätte oder von ihr verwundet worden wäre. Hierauf ritt er, von den beiden Hunden begleitet, den Berg hinab und wandte sich gerade dem Schlupfwinkel der Schlange zu, die auf das Geräusch, das er machte, mit offenem Rachen und funkelnden Augen herbeieilte, um ihn zu verschlingen. Gozon brachte ihr einen Lanzenstich bei, den aber die Dicke und Härte der Schuppen fruchtlos machte. Er schickte sich an, die Stöße zu verdoppeln, aber sein Roß, durch das Zischen und den Geruch der Schlange scheu gemacht, will nicht vorwärts, bäumt sich, wirft sich seitwärts und hätte seinen Herrn ins Verderben gerissen, wenn dieser nicht ohne zu schrecken abgesprungen wäre. Das Schwert in der Hand, die beiden Doggen zur Seite, greift er das furchtbare Untier an und versetzt ihm an mehreren Stellen Streiche, die jedoch der Schuppenpanzer nicht eindringen ließ. Das wütende Tier warf ihn mit einem Schweifschlage zu Boden und war im Begriff, ihn zu verschlingen, da warfen sich die Hunde, wie sie abgerichtet waren, an den Bauch der Schlange, die nun von ihren grimmigen Bissen zerfleischt wurde, ohne sich ihrer erwehren zu können. Durch diese Hilfe unterstützt, erhebt sich der Ritter wieder, springt den Doggen bei und stößt sein Schwert an einer schuppenentblößten Stelle ein. Es entsteht eine breite Wunde, woraus Ströme Blutes hervorschießen. Das Ungeheuer, tödlich verwundet, fällt auf den Ritter, so daß er zum zweiten Male hinstürzt, und hätte ihn durch seine ungeheure Körpermasse erdrückt, wären nicht die beiden, dem Kampfe zuschauenden Knappen, als sie die Schlange erlegt sahen, herbeigeeilt. Sie fanden ihren Herrn ohnmächtig und hielten ihn für tot. Als sie ihn mit vieler Mühe unter der Schlange hervorgezogen hatten, lösten sie ihm den Helm, um ihm Luft zu machen, falls er noch am Leben wäre, und sprengten ihm Wasser ins Gesicht. Dieser Beistand ließ ihn endlich die Augen wieder aufschlagen. (Freude über das gelungene Werk.) Kaum hatte man in der Stadt seinen Sieg erfahren, so strömte ihm eine Menge Einwohner entgegen. Die Ritter führten ihn im Triumphe in den Palast des Großmeisters. Aber mitten unter dem Beifallssturm erstaunte der Sieger nicht wenig, als Helion mit Blicken voll Unwillen ihn fragte, ob er das Verbot des Kampfes mit dem gefährlichen Untier nicht kenne, und ob er es ungestraft verletzen zu können glaube. Und ohne ihn anzuhören und unerweicht durch die Bitten der Ritter, schickte ihn dieser

strenge Wächter der Ordenszucht auf der Stelle ins Gefängnis. Hierauf versammelte er den Rat und stellte diesem vor, der Orden dürfe nicht unterlassen, einen Ungehorsam strenge zu bestrafen, der für die Ordenszucht verderblicher sei als viele Schlangen für die Inselbewohner, und stimmte, ein zweiter Manlius, laut dafür, daß dieser Sieg dem Sieger zum Verderben gereiche. Der Rat erlangte jedoch so viel, daß er sich damit begnügte, ihm das Ordenskleid zu nehmen. So ward denn Gozon desselben schimpflich beraubt, und nur eine kurze Zeit verstrich zwischen seinem Siege und dieser Strafe, die er für strenger als den Tod selbst hielt. Der Großmeister aber zeigte, nachdem er so der Aufrechterhaltung der Zucht Genüge geleistet, wieder seinen von Natur sanften und gütigen Charakter. Er ließ sich gern besänftigen und lenkte die Sache so, daß man ihn um Gnade anflehte. Auf die dringenden Bitten der ersten Komture (Vorgesetzte der Ordenshäuser) schenkte er ihm das Kleid und sein Wohlwollen wieder und überhäufte ihn mit Wohltaten (Komtur, Statthalter!). Den Kopf der Schlange oder des Krokodils befestigte man auf einem Tore der Stadt."

Nach Villeneuves, des Großmeisters Tode 1346 wurde Gozon zum Großmeister gewählt, er starb 1353. Auf sein Grabmal setzte man das Wort: Drachentöter.

Schiller lehnt sich eng an seine Quelle an. (Weise das im einzelnen nach! Stelle die Motive fest, die aus der Quelle stammen!) Um so wichtiger aber sind die vorgenommenen Veränderungen.

1. Die Handlung ist zusammengedrängt, „konzentriert". Was nach der Darstellung der Quelle als loses Nacheinander erscheint und über einen Zeitraum von Monaten sich ausdehnt, erleben wir alles in der einen Stunde, teils unmittelbar, teils in der Schilderung des Ritters. Die Tat ist soeben vollbracht, der Sieger kehrt heim, das Volk ist in heller Bewegung, mit jedem Satze malt sich das Getümmel bestimmter vor unseren Augen: es rennt, es lärmt in den langen Gassen, es rottet sich zusammen, und nun taucht das Bild des Ritters auf, hoch zu Roß und das Ungeheuer hinter ihm. Gleich darauf folgt die kurze Mitteilung dessen, was geschehen, das Urteil des Meisters, die ganze spannende Erzählung der Vorgeschichte, Jubel der Masse, der erneute strenge Urteilsspruch und die glückliche Lösung Schlag auf Schlag. In den Mittelpunkt gerückt steht die große Erzählung des gewaltigen Kampfes, eine Reihe von lebendigen Bildern, die eben deshalb, weil sie in Gestalt der Erzählung an uns herantreten, so eng zusammengerückt, so unmittelbar hintereinander an uns vorüberziehen können. Als Rahmen schließt sich darum die Volks-

szene und die Gerichtsszene mit dem versöhnenden Ausgang: Das Ganze ein Beweis von der geistigen Kraft, mit welcher Schiller auch eine sehr große Menge von weit auseinander liegenden Einzelheiten zu einem einheitlichen Gesamtbilde zusammenzufassen vermochte.

2. Nun sieh dir die Quelle nochmals an und beobachte, wie ausführlich sie uns alles erleben läßt; nichts läßt sie beiseite, breit episch schildert sie die Vorgänge, dazu sehr anschaulich. Konnte der Dichter diese Anschaulichkeit noch übertreffen? Vergleiche mit der Stelle „Kaum hatte man in der Stadt seinen Sieg erfahren, so strömte ihm eine Menge Einwohner entgegen. Die Ritter führten ihn im Triumph in den Palast des Großmeisters" bei Schiller Strophe 1 und 2! Was siehst du bei Schiller alles vor Augen? Schaue das im Geiste Zug für Zug! Vergleiche die Eindrücke, die die Quelle an dieser Stelle im Innern hervorruft, damit! Welch ein Unterschied der anschaulichen Kraft beider Darstellungen!

Vergleiche ferner die Schilderung des Drachenbildes in der Quelle und bei Schiller! Schiller läßt uns gleichsam zusehen, wie dasselbe angefertigt wird, das wirkt anschaulich! Schiller gibt alle Reden, die gesprochen werden, wörtlich. Vergleiche die Quelle nach dieser Seite hin! Auch damit sucht der Dichter die Anschaulichkeit zu steigern. Suche endlich den Inhalt des Schlusses der Quelle und danach den der Schlußstrophe bei Schiller zu „erleben"! Versenke dich so lange hinein, bis du besonders jede Bewegung, jeden Gesichtszug des Meisters und des Jünglings im Geiste vor dir siehst! Gelingt dir das bei Schillers Darstellung? Welche inneren Bilder ruft dagegen die Quelle wach? Wieviel mehr erlebst du in Schillers Darstellung!

3. Das Größte hat Schiller als Dramatiker geleistet; der große Dramatiker offenbart sich auch in unserer Ballade. Die Quelle berichtet von einer Ordensversammlung, Schiller aber erweitert sie zur großen Volksversammlung: Von Anfang an strömt das Volk zusammen, die Schilderung hört es tief ergriffen und ohne durch Beifallszeichen den Eindruck zu stören, mit an, dann aber bricht es los, mit elementarer Gewalt tost der Beifallssturm durchs Haus, und es wird der Gegensatz zwischen dem Hochmeister und seinen Ordensrittern gewaltig gesteigert zu einem Gegensatze zwischen ihm und der Volksmeinung. Man sieht Schillers scharfes Auge für das Dramatisch-Wirksame.

4. Das Kunstvollste an der Ballade ist der Schluß. Da ist der Abstand von der Quelle am größten. Kein Erbitten, kein Sicherweichenlassen, alles vollzieht sich bei Schiller mit innerer Notwendigkeit. Er macht uns klar: Diesem Ritter fehlt gar nicht die Kraft des Gehorsams gegen Vorschrift und Gesetz, nein! Dieses demütige Sichunterordnen unter den harten Beschluß in dem Augenblicke, wo das Haus erdröhnt von dem Jubel des Volks, beweist es: Er kann sich selbst bezwingen und willig entsagen. Mit dem warmen Pulsschlag des Herzens für das Wohl der Menschen vereint sich eine ungeheure Kraft des Gehorchens, eine Selbstlosigkeit ohnegleichen. Darum muß er begnadigt werden, es ist ein Akt der natürlichen Gerechtigkeit.

5. Diese Schlußszene hebt des Ritters ganze Persönlichkeit auf eine unerwartete Höhe, der ganze Charakter erscheint unendlich vertieft. Das ist die Schillersche Kraft, seinen Dichtungen eine hohe sittliche Würde zu verleihen. Jetzt haftet auch nicht der leiseste Makel mehr an dem Jüngling, jetzt gewinnen wir ihn erst recht lieb und nehmen um so inniger Anteil an seiner kühnen Tat, „der Gefühlswert" der Dichtung ist der Erzählung der Quelle gegenüber stark gesteigert. Was zieht alles an Gefühlsinhalten durch diese Ballade: Staunen, Verwunderung, Erwartung, Erfüllung, Selbstgefühl, ritterlicher Stolz, Mitgefühl, Tatendrang, Spannung — Lösung, Enttäuschung, Erregung, Depression, Befriedigung, Jubel, aber keins dieser Gefühle äußert sich in Formen, die der Zartheit des Poetischen zuwider wären, überall trotz des Reichtums und der Fülle der Gefühle Feinheit und Abgetöntheit. Vergleiche den Ausgang des Kampfes nach der Quelle mit Schillers Darstellung unter dem Gesichtspunkte der Abtönung der Gefühle!

Der hohe sittliche Ernst, von dem wir schon sprachen, ist ein besonderes Gut in der Schillerschen Dichtung. Die Gestalten seiner Dichtungen weiß er sittlich zu adeln. Vergleiche die bekannten Balladen auf diesen Zug hin! Diese sittliche Würde ist ihnen allen eigentümlich, weil sie Schiller im Leben eigen war. Aber nicht allein in den Gestalten und deren Handlungen verkörpert sie sich, auch mit Worten wird sie überall noch besonders zum Ausdruck gebracht:

„Dir ist der härt're Kampf gelungen.
Nimm dieses Kreuz! Es ist der Lohn
der Demut, die sich selbst bezwungen."

So ist's nun ein doppelter Kampf, den Schiller hier schildert, der mit dem Lindwurm, den der Ritter beschreibt, und der mit sich selbst, der Kampf mit der eigenen Selbstüberhebung und dem Geiste der Unbotmäßigkeit, dem Lindwurm in der eignen Brust, dessen Abbild der andere Kampf nur ist. Diese hohe sittliche Idee von der Selbstüberwindung beherrscht nun die ganze Ballade. Wie ein künstlerischer Prediger erscheint der Dichter, der, indem er unser Herz erfreuen will durchs Schöne, uns auch begeistert fürs Gute. Diese Kunst, fürs Gute zu begeistern ohne viel zu lehren und zu schulmeistern, hat keiner wieder so wie Schiller besessen. So schweifen die Gedanken im Anschluß an unsere Dichtung unwillkürlich weiter auf dieser Bahn: Das Bild des Jünglings löst solche Ideen aus, in ihm sind sie gleichsam alle verkörpert: Sich selbst bekämpfen ist der schwerste Krieg, sich selbst besiegen ist der schönste Sieg. — „Tapfer ist der Löwensieger; tapferer der Weltbezwinger, tapfrer, wer sich selbst bezwang." (Herder.) Oder zu Goethe hin: „Wohl unglückselig ist der Mann, der unterläßt das, was er kann, und unterfängt sich, was er nicht versteht; kein Wunder, daß er zugrunde geht." Oder zu Rückert: „Was du Ird'sches willst beginnen, heb' zuvor deine Seele im Gebet zu Gott empor. Einen Prüfstein wirst du finden im Gebet, ob dein Ird'sches vor dem Göttlichen besteht." Und schließlich zu Claudius: „Zerbrich den Kopf dir nicht zu sehr, zerbrich den Willen, das ist mehr." All dies steckt in unserer Ballade! Und noch viel mehr! Eine Fülle von Weisheit und edler Lehre! (Vergleiche in Beziehung auf die Form der Belehrung Schillers Ballade und die beiden Gedichte von Sturm und Storm Nr. 3!) Bei Schiller die Verkörperung der Lehre in den Gestalten, die unmittelbare Belehrung in Worten ist den Personen in den Mund gelegt und erscheint für diese bestimmt, nicht für den Leser unmittelbar. Wie ist das in den beiden anderen Gedichten? Auch der hohe sittliche Gehalt erhebt Schillers Dichtung hoch über die Quelle.

Es liegen in der Erzählung, wie sie das alte Geschichtswerk über die Johanniter enthält, eine Reihe von Gegensätzen, die dort nur angedeutet sind, und die Schiller viel schärfer herausarbeitet, weil sie ihm reizvoll erscheinen und weil sie den Charakter des Helden in eine um so kräftigere Beleuchtung rücken. „Christlich-mönchisch-ritterlich" charakterisiert Schiller Goethe gegenüber den Geist der Handlung. (4. Sept. 1798.) Er schreibt ferner in der Vorrede zu genanntem Buche: „Ein feuriger Ritter-

geist verbindet sich mit zwangvollen Ordensregeln, Kriegszucht und Mönchsdisziplin, die strenge Selbstverleugnung, welche das Christentum fordert, mit kühnem Soldatentrotz, um gegen den äußern Feind der Religion eine undurchdringliche Phalanx zu bilden und mit gleichem Heroismus ihren mächtigen Gegnern von innen, dem Stolz und der Üppigkeit einen ewigen Krieg zu schwören." Die gegensätzlichen Momente der Handlung aber mußten zu einem harmonischen Ganzen vereinigt werden. Das bezeichnet Schiller in jenem Briefe vom 4. Sept. 1798 selbst als sein Ziel. Wie ihm das gelungen ist, werden wir bei der Betrachtung des organischen Aufbaus der Ballade erkennen. (Stelle nunmehr die Charakterbilder des Jünglings und des Meisters im Zusammenhange dar!)

Fassen wir das Ergebnis der Vergleichung zusammen, so läßt sich ganz kurz feststellen: Überall bemerken wir der Quelle gegenüber eine Steigerung der poetischen Kraft, anschaulich die Gestalten, anschaulich die Handlung, sittlich wertvoll der Inhalt, kunstvoll der Aufbau; es ist ein ganz einheitliches, organisch in sich geschlossenes Kunstwerk entstanden, bei dem sich lückenlos und natürlich ein Teil an den andern fügt, eng verknüpft; das Ganze ist durch den Grundgedanken von der Selbstüberwindung zusammengehalten. Diesen künstlerischen Aufbau, der besonders bei größeren Kunstwerken eine wichtige Seite des Wesens der Kunst ausmacht, müssen wir noch etwas genauer untersuchen. Er stellt sich so dar:

(Darstellung siehe nebenstehend.)

Es handelt sich also um die dichterische Behandlung eines gewaltigen ritterlichen Abenteuers, des Kampfes mit dem Drachen, wodurch nebenbei zugleich eine Illustration des Wortes: „Sich selbst bekämpfen ist der schwerste Kampf, sich selbst besiegen ist der schönste Sieg" gegeben wird. Die ersten Strophen führen in lebhaft dramatischer Weise in die Situation ein, die Tat des Ritters ist geschehen, er kehrt unter dem Jubel der Menge mit seiner Siegestrophäe zurück (Str. 1—2) und erstattet vor dem Ordensmeister Bericht über sein Tun (Str. 3), muß aber von ihm anstatt der erhofften Anerkennung einen ernsten Vorhalt hinnehmen (Str. 4—5a). Hier im ersten Drittel der 5. Strophe schließt diese einleitende Partie ab, die also die Beurteilung der kühnen Tat durch das Volk und den Meister enthält. Es erfolgt nun im Anschluß an die Stellungnahme des Ordensmeisters die Erzählung der ganzen Begebenheit durch den Jüngling,

Str. 1.		Der Triumphzug des	Die Rückkehr von dem Kampfe.	Konkr. dram. Einführung i. d. Situation. Beurteilung der Tat durch das Volk und den Meister.	Der Kampf mit dem Drachen, die Darstellung eines kühnen ritterlichen Abenteuers und des Satzes: Sich selbst bekämpfen ist der schwerste Kampf, sich selbst besiegen ist der schönste Sieg.
„ 2.		sieghaften Jünglings.			
„ 3.		Bericht vor dem Ordensmeister.			
„ 4.		Der Vorhalt.			
„ 5.	a)				
	b)	Allgemeine kurze Entschuldigung als Einleitung zu diesem Abschnitt.	Darlegung der Motive.		
	c)				
„ 6.		Die dringende Not.			
„ 7.		Ritterliche Vorbilder.			
„ 8.	a)	Die vornehmste Aufgabe des Ritters.			
	b)	Überleitung zum nächsten Teile.			
„ 9.	a)	Der Entschluß und erste Schritt zur Tat, der Urlaub.	Schilderung der Vorbereitung.	Versuch, das Urteil zu mildern: **Erzählung** des ganzen Herganges durch den Jüngling.	
	b)	Nachbildung des Drachens.			
	c)				
„ 10.					
„ 11.	a)				
	b)	Schulung der Doggen.			
„ 12.	a)				
	b)	Schulung des Rosses.			
	c)				
„ 13.		Abschluß der Vorbereitung und Rückkehr zum Kampf.			
„ 14.		Die Tat selbst: Aufbruch.	Schilderung der Tat.		
„ 15.		Die Örtlichkeit.			
„ 16.		Die Örtlichkeit bestimmter.			
„ 17.		Die innerliche Vorbereitung.			
„ 18.		Der Kampf beginnt.			
„ 19.					
„ 20.	a)	Drohender Untergang.			
	b)				
	c)	Die Wendung und Entscheidung.			
„ 21.					
„ 22.		Wirkung aufs Volk.	Der endliche Ausgang.		
„ 23.		Des Meisters Urteil.			
„ 24.					
„ 25.		Die glückliche Lösung.			

er will sein Verhalten damit rechtfertigen und, wenn möglich, den Meister umstimmen, sein Urteil mildern (Str. 5b—21). Dieser Abschnitt umfaßt also den weitaus größten Teil der ganzen Ballade, es folgt auf ihn nur noch ein kurzer Schlußabschnitt, die Ergebnisse dieser Verteidigung des Jünglings darstellend (Str. 22—25).

Wenn die große Rechtfertigung des Jünglings ihren Zweck erreichen soll, so muß sie aufklären über die Motive, über die Vorbereitung, inwiefern durch diese mit Wahrscheinlichkeit einem schlimmen Ausgange vorgebeugt werden konnte, und über die Tat selbst, ihre Größe und Schwierigkeit und den staunenswerten Todesmut des Vollbringers. So gliedert sich denn auch die Erzählung des Jünglings ganz naturgemäß: In dem ersten Teile legt er die Motive dar für seinen Entschluß (Str. 5bc—8a). Ein kurzer Hinweis, der schon vorgreifend auf die Gründlichkeit der Überlegung und Vorbereitung hindeutet, leitet ihn ein, und dann werden der Reihe nach die einzelnen Motive entwickelt: die dringende Not (Str. 6), der Gedanke an leuchtende Vorbilder ritterlicher Kühnheit (Str. 7), an die vornehmste Aufgabe jedes christlichen Ritters, den Bedrängten beizustehen (Str. 8a). Die zweite Hälfte dieser Strophe leitet nun bereits zum nächsten Teile der Erzählung über: Zum Mute muß die Klugheit treten, die Vorbereitung zur Tat ist nötig. Str. 9—13 handeln davon. Der erste Schritt dazu ist der Urlaub (Str. 9a), es folgen die Nachbildung des Drachens (Str. 9bc—11a), die Schulung der Doggen (Str. 11b—12a), des Rosses (Str. 12bc), die Dauer und der endliche Abschluß der Vorbereitung und die Rückkehr zum Kampfe (Str. 13). Nun drängt alles auf den dritten Teil der Erzählung hin, die Tat selbst (Str. 14—21). Es wird erzählt der Aufbruch zum Kampf, beschleunigt noch durch ein letztes und stärkstes Motiv, die neuen Greuel des Ungeheuers (Str. 14); die Örtlichkeit wird höchst packend und konkret geschildert, Str. 15 allgemeiner, Str. 16 dann bestimmter. Die innerliche Vorbereitung auf das schwere Tun stellt Str. 17 dar und greift also ihrem Inhalte nach nochmals in den vorigen Teil zurück; man sieht hier besonders deutlich, wie der Dichter keiner systematischen Disposition folgt, sondern ganz der natürlichen Entwicklung der Ereignisse nachgeht. Darauf beginnt der Kampf (Str. 18). Der drohende Untergang wird mit der ganzen Kraft Schillerscher Erzählungskunst uns vor die Seele gestellt (Str. 19—20ab), und endlich atmen wir auf angesichts der Wendung und des glück-

lichen Ausgangs (Str. 20c—21). Der Schluß, das Ergebnis der Ausführungen des Helden, muß zum Anfange zurückkehren: Der Jubel des Volkes und der Ordensritter bricht mit gewaltig gesteigerter Macht von neuem los (Str. 22), und der Meister — bleibt bei seinem strengen Urteil (Str. 23—24), bis endlich der Jüngling gezeigt, daß er auch in noch viel schwierigerer Situation, als die erste war, gehorchen kann, sich selbst besiegen kann, und eine glückliche Lösung nun die Gemüter von der Spannung befreit. So ist der mittelste Kern des Ganzen, die Erzählung, eingerahmt von der Einleitung und dem Schlußabschnitte. Es ist beachtenswert, wie häufig Gedankenabschluß und Strophenabschluß *nicht* miteinander korrespondieren, das Schema für die Analyse des Inhalts weist das ganz deutlich aus. Einmal (Str. 8) fällt der Einschnitt sogar mitten in das zweite System der Strophe, an den Schluß der 6. Reihe. Bei diesen großen zwölfreihigen Strophen hat aber der Dichter so viel Spielraum, daß es ihm, wenn es in seiner Absicht gelegen hätte, mit wenig Mühe gelungen wäre, rhythmische und inhaltliche Einheiten sich decken zu lassen. Er will das offenbar nicht, er will in dramatischer Entwicklung ganz ungezwungen dem *natürlichen* Gange der Handlung folgen. Die strophische Gliederung steht ihm mehr abseits *neben* der inhaltlichen. Was sodann die Zusammenfügung und Verteilung der Gedanken, abgesehen von ihrer Beziehung zur rhythmischen Gliederung anlangt, so weist alles darauf hin, wie fern es dem Dichter liegt, irgendwie systematisch berechnend seinen Stoff zu gruppieren, sondern die natürliche Entwicklung der Dinge sieht er vor seinem geistigen Auge und ganz so konkret angeschaut ist die Gedankenordnung, unbekümmert um den verschiedenen Umfang der Abschnitte, um das Schulgerechte und Logische des Gedankenfortschrittes (vgl. Str. 5 und 17). Diese Handlung ist so konkret geschaut, daß sie absolut keine systematisch logische Gliederung verträgt, auch kein gekünsteltes Anpassen ans rhythmische Gefüge, auch der dramatische Schwung der Schillerschen Balladen würde dem zuwider sein. Je zwangloser und natürlicher sich in ihnen alles ordnet, desto größer ist ihre Wirkung. Wir haben damit schon zum Ausdruck gebracht, daß diese Eigenschaften in der gesamten Balladendichtung Schillers mehr oder weniger ausgeprägt wiederkehren.

Ein anderes Bild wieder gewährt die Uhlandische Balladendichtung und zum Teil auch Uhlands Lyrik. Es vereinigen

sich in ihr Züge von der Klopstockschen[1]) und der Schillerschen Art der Gedankenführung. Wir gewahren eine strenge Kongruenz des rhythmisch-strophischen und des inhaltlich-syntaktischen Gedankengefüges. Das gilt wenigstens von allen Meisterwerken der Uhlandischen Muse. Andererseits ist ihnen ein ganz ungezwungener, natürlicher Gedankenfortschritt eigen, der sich dem Dichter ganz unabsichtlich und mühelos zu ergeben scheint.

Mit dem Ausdruck „plastische Besonnenheit" deutet Schiller in einem Briefe an Goethe vom 21. August 1798 das Wesen seiner künstlerischen Tätigkeit im Hinblick auf den Kampf mit dem Drachen an. Kürzer und treffender kann man die künstlerische Art Schillers gar nicht ausdrücken: Plastisch-anschaulich verfährt er, er schaut innerlich die Gestalten, die Situationen und Handlungen und wirft sie in Form von Bildern vor unser inneres Auge hin; aber mit dieser Plastik mischt sich die Besonnenheit, d. i. im Schillerschen Sinne der Ideengehalt, die höhere Wahrheit und Weisheit. Und das beides schlingt sich ineinander und ist unlösbar miteinander verwoben.

Vortrag. Stil, Rhythmus, Melodie. Wir wollen hier einmal die stilistischen Eigentümlichkeiten in den Vordergrund rücken.

Der Hörer sieht eine Anzahl belebter Bilder an sich vorüberziehen, der Jüngling entwirft sie in seiner Erzählung, oder der Dichter zeichnet sie unmittelbar. Einem solchen konkreten Inhalte entspricht es, daß durch das ganze Gedicht hin Ausdrücke von hohem anschaulichen Werte vorherrschen. Nur einige Beispiele: Es wälzt sich brausend die langen Gassen fort, der Jüngling mit bescheidnem Schritte, nachdrängt das Volk mit wildem Rufen, alle ringsumher erbleichen, ich bilde nach, ich kleid' es in ein scheußlich Grau, die Last des Leibes aufgetürmt, der Doggen flinke Läufe usw., überall ist der Ausdruck gewählt, der die sinnliche Vorstellung am kräftigsten hervorruft. Bisweilen wird der Teil fürs Ganze gesetzt; erfüllend des Geländers Stufen. Auch das erhöht die Anschaulichkeit der Darstellung, und die Form der direkten Rede wirkt gleichfalls anschaulicher als die indirekte Rede. Wenn aber so die Sprache Bilder zeichnet, dann muß auch der ganze Satzbau diesem anschaulichen Charakter entsprechen. Bilder beschreibt man Zug für Zug, da gibt es kein kompliziertes Gefüge von Beziehungen, von Warum und Weil und Infolgedessen; lose reiht sich Satz an Satz. Und dieser

[1]) Siehe Nr. 17. Die frühen Gräber.

einfache Satzbau findet sich tatsächlich an allen Stellen, wo anschaulich geschildert wird. Damit vergleiche aber Strophe 6—8, wo die Motive zu der Tat dargelegt werden, und wo also die Betrachtung, nicht die Anschauung den Inhalt bildet: sofort ein beziehungsreicher Stil, lange Perioden, verschlungene Sätze. So paßt sich der Stil dem Inhalte, dem Geiste der Dichtung an. Das geht aber noch viel weiter! Es ist eine Eigentümlichkeit des konkreten Denkens, daß es sich in Bildern und anschaulichen Vergleichen bewegt: Anschauliche Erscheinungen ganz verschiedener Art dienen zur Verdeutlichung der sich im Gedicht abspielenden. Sie können den Anschauungsgehalt eines Gedichts sehr bereichern. Solche Bilder und Vergleiche (Metaphern) aber pflegen nicht wahllos und planlos aufzutreten: wo eine packende Erzählung, eine anschauliche Darstellung einer Handlung erstrebt wird, wie in den meisten Stellen unseres Gedichts, da werden sie häufiger, wo sich's um abstrakte Darlegungen handelt, die einfach lehrhaft mitgeteilt werden, da werden sie seltner sein. Wird aber der Zweck verfolgt, allgemeine Lehren zu verdeutlichen, in eine anziehende Form zu bringen, dann pflegen es gerade Bilder und Vergleiche zu sein, die in Verbindung mit ihnen verwendet werden. Ein schlichter Bericht von Tatsachen kann ihrer entbehren, ein Bericht, der das Ziel hat, die Gemüter hinzureißen, die Phantasie lebendig zu machen aber nicht. Prüft man nach solchen Gesichtspunkten die Wahl und Verteilung der Bilder, so gewahrt man auch hier wieder ein künstlerisches Anpassen der Form an den Stoff, eine ganz charakteristische Verteilung. In Strophe 4—8 sind sie ganz selten: Der Unmut nagte mir am Herzen (durchs Gefühl bestimmt, nicht durch die Anschauung), der Geist flößte es mir ein. (Welches ist der Inhalt dieser Strophen?) In der anschaulichen Erzählung aber gibt es Strophen, wo ein bildlicher Ausdruck dem andern folgt (Strophe 10): Des Rachens Weite eröffnet sich gräßlich wie ein Höllentor, es dräun der Zähne stachelichte Reihn, die Zunge gleicht des Schwertes Spitze, die Augen sprühen Blitze, des Rückens Länge endigt in einer Schlange. — (Suche auch wirklich die betr. Bilder dir vorzustellen, dann wirst du spüren, wie sie die Anschaulichkeit der Darstellung erhöhen! Gehe der bildlichen Ausdrucksweise noch weiter nach und versäume nie, zugleich Beziehungen zwischen diesen Formen und dem Inhalte aufzudecken!)

In einem Gedichte, wo der Gefühlsgehalt ein so reicher ist (trotz des epischen Charakters), müssen Ausdruck und Satzfügung

notwendig auch oft durch das Gefühl bestimmt werden. So finden wir u. a. Ausdrücke wie: frech verletzt, frevler Mut (die Strenge des Meisters bezeichnend), Unmut, Streitbegier, nagend am Herzen, wilder Gram, heiß erregte mir das Herz usw. (die Gefühle des Jünglings markierend). In Hinsicht auf den Satzbau aber: Rednerische Fragen und Ausrufe häufen sich überall da, wo das Gedicht nicht erzählender Natur ist, vgl. Str. 1 und 2; in der Erzählung aber fehlen sie, so lebhaft sich diese sonst gestalten mag; der epische Charakter hat hier über den dramatischen die Oberhand behalten. Eine eigentliche Beseelung und Personifikation tritt hier nur ausnahmsweise ein, das bringt eben auch der Inhalt mit sich: Einmal in der Erzählung des Ritters heißt es: der Felsenberg, der weit die Insel überschauet; aber ein wesentlicher Zug der stilistischen Form konnte hier die Beseelung nicht werden. Nur vereinzelt treten auch die beiden anderen höheren Stilformen, die Antithese und das Symbol, auf, aber an sehr charakteristischen Stellen. Im übrigen ist gerade Schiller der Meister in der Anwendung von jenen schlagenden treffsicheren Gegensätzen, die man eben als Antithesen bezeichnet. (Untersuche bekannte Schillersche Gedichte! Sprich solche Stellen, in denen die Antithesen sich häufen, laut und suche die Wirkung zu empfinden!) Im „Kampf mit dem Drachen" stellen sie sich nur da ein, wo der Meister sein Urteil spricht. Und mußte denn diese Stelle nicht geradezu zur Antithese drängen! Eine unverkennbare Gegensätzlichkeit liegt hier im Inhalte: Das Urteil des Meisters widerstreitet der Volksmeinung; das Ideal des Ritters, des tapfern Mannes schlechthin und das des christlichen Ritters sind ebenfalls Gegensätze, und so stellen sich ungesucht die Antithesen ein:

Ein Gott bist du dem Volke worden, —
ein Feind kommst du zurück dem Orden.
Mut zeiget auch der Mameluck,
Gehorsam ist des Christen Schmuck.

Und interessant genug ist es, wie nun hier, wo die Weisheit und die Würde sich äußern, wo der „christlich-mönchische" Geist so nachdrücklich sich kund tut, wie hier das symbolische Denken und mit ihm die Stilform des Symbols sich einstellt. So läßt Schiller den Alten sprechen — eine feine Äußerung seines künstlerischen Stilgefühls: Und einen schlimmern Wurm gebar dein Herz, als dieser Drache war. — Denn wer des Herren Joch nicht trägt, darf sich mit seinem Kreuz nicht schmücken. Endlich: „Nimm

dieses Kreuz!" Darauf gleich die Erklärung: „Es ist der Lohn der Demut, die sich selbst bezwungen."

Sollte man nun aber in einem Gedicht, dessen Sprache, der breit entfalteten Handlung gemäß, in so breitem, aber wunderbar glattem und glänzendem Flusse daherströmt, auch Stellen finden, die von außerordentlicher Kürze und Knappheit sind?! Wie kurz eilt der Dichter über das nicht zum Thema Gehörige hinweg: „Du, Herr, willfahrtest meinen Bitten und glücklich war das Meer durchschnitten. Kaum stieg ich aus am heim'schen Strand, gleich ließ ich durch des Künstlers Hand .... zusammenfügen." Oder Formen wie: Rollt um sich selber fürchterlich (Str. 10) — Besteige den versuchten Rappen — Und jetzo war's um mich geschehen — sind verkürzt und äußerst zusammengedrängt. Es ist tatsächlich auch in diesem Gedichte das Streben nach Knappheit der Form zu bemerken.

Das leichte Fließen der Sprache bedeutet auch keine Verflachung des Bettes und keinen Mangel an Kraft, sondern im Gegenteil! Ungemein kräftig wirken manche Stellen. Die Kürze mancher Sätze inmitten größerer Satzeinheiten wirkt erstaunlich: Den kühnen Ritter soll man ehren! Man hört die Wucht des Massenrufes heraus. Inversion (absichtlich entgegengesetzte Wortfolge) im Nachsatze erhöht die Kraft der Darstellung: Und als ich seinen Zorn entflammt, rasch auf den Drachen sprang ich los. (Weitere Beispiele!) Die vielen bezeichnenden Genitive aber (des Schweifes Kraft, des Schwertes Schneide, des Atems gift'ges Wehen usw.) steigern den anschaulichen Gehalt der Sprache (Nachweis!), und das heißt vor allem ihre Kraft vermehren.

Der breite epische Fluß dieser Sprache drängte auf einen großzügigen Rhythmus, der ganze vorwärtstreibende Inhalt auf leicht bewegliche und doch kräftige Rhythmen mit wenig belastenden und zurückhaltenden Elementen (welches könnten solche sein?). Die Reinheit der Reime ist größer als sonst bei Schiller, es steckt viel Wohlklang in diesen Strophen; mehrfach ist die Klangmalerei offenbar beabsichtigt: Strophe 18 — Das Roß bäumt sich, keucht, das Ungeheuer zum Knäul geballt, von scheußlicher Gestalt usw. —, die Lautklänge malen den Schauder. (Nur wo die Wirkung sich aufdrängt, beachte solche Malerei. Man kann leicht zuviel in ein Gedicht legen. Der Dichter konzentriert bei der Schöpfung des Kunstwerks sein Interesse im allgemeinen nicht auf den Einzellaut und Einzelklang.) Die Melodik der sich

steigernden spannenden Erzählung, des Jubels, der Enttäuschung und der befriedigenden Lösung ist beim Vortrag zu finden.

Wir werfen noch einen kurzen Blick auf Schillers Balladen- und Romanzendichtung im allgemeinen. — Die Balladen beziehungsweise Romanzen bilden den populärsten Teil der Kunst Schillers; alle ergreifen, „Die Kraniche des Ibykus" und „Der Kampf mit dem Drachen" sind die beiden Meisterstücke. Welch ein Leben und eine Bewegung herrscht in allen diesen Balladen! Wie kleine Dramen wirken sie, ein großes Aufgebot von Personen erhöht die dramatische Wirkung, Volksmassen, ganz wie im Drama, treten auf, und mit Leichtigkeit überschaut und beherrscht der Dichter die ganze Zahl der Personen. In manchen von diesen Balladen, wie im „Graf von Habsburg", in der „Bürgschaft", wechselt sogar die Szene ganz wie im Drama. Auch ist der Inhalt, der hier in eine Ballade zusammengedrängt ist, oft so umfangreich, daß er eine große Dichtungsform füllen könnte, daher die ungewöhnliche Länge dieser Dichtungen. Es ist interessant zu sehen, wie sich dem großen Dramatiker unter der Hand alles dramatisch gestaltet. — Kein Wunder also, daß diese Dichtungen nicht sangbar sind wie die Goetheschen Balladen: hier ist dramatische Kraft, nicht der zarte lyrische Hauch und der Duft der musikalischen Stimmung, hier ist Schwung und Reichtum der Sprache, alles wird ausgesprochen, nichts bleibt ungesagt, während bei Goethe das Letzte, Feinste nur empfunden wird und zwischen den Worten lebt. Gewaltig tönt diese Sprache bei Schiller, man spricht von Schillerschem Pathos, sie flutet von den Lippen; nicht so, deswegen nicht weniger wirksam, die Goethesche. Schiller sucht sich seine Stoffe zu den Balladen absichtlich zusammen, lebt sich durch sie in die dichterische Stimmung hinein und schafft nun seine Werke, bei Goethe sind es meist längst in ihm lebende Bilder, die ganz ungesucht in einer schöpferischen Stunde ihn anregen und sich dann poetisch gestalten. So einig beide in den großen Zielen waren, so verschieden waren sie in ihren Mitteln, so verschiedenartig war ihre Künstlerschaft. Man muß in einzelnen Balladen Schillers einmal die Quelle mit dem daraus geschaffenen Kunstwerk vergleichen, um zu sehen, wie hoch Schillers Dichtungen über den Quellen stehen, wie die Stoffe veredelt, umgestaltet, geordnet, durchgeistigt werden, wie der Dichter das Interesse zu spannen und die Seele zu ergreifen weiß. Da fällt dann auch die hohe Kunst Schillers, die Wirklichkeit zu zeichnen, ins Auge. Situationen, die der Dichter in seinem Leben nie gesehen hatte oder

von denen er nur ein schwaches Abbild mit eigenen Sinnen wahrgenommen hatte, die schildert er so lebenswahr, daß alle, auch Goethe, erstaunt sind über diese Naturtreue. Man denke an die Schilderung des Strudels im „Taucher", an das Auftreten der Rachegöttinnen in den „Kranichen des Ibykus". Wie mächtig ferner fühlen wir uns ergriffen durch den tiefen sittlichen Ernst dieser Dichtungen! Er würde die Seelen erfassen, auch wenn ihm der Dichter nicht immer absichtlich in Gestalt einer kurzen Formel — Idee — in den einzelnen Balladen Ausdruck verliehen hätte. Ein ganzes Studium für sich bedeutet es endlich, zu verfolgen, wie der Dichter bewußt oder unbewußt diesen ganzen reichen Inhalt in seine Beziehungen zur Form zu setzen weiß, wie sich im Rhythmus, im Tempo, im Stil der Inhalt spiegelt.

12. Der 6. November 1632.

Schwedische Sage.

Von Th. Fontane.

Eine Sage von Gustav Adolfs Tod. — Nur die gewaltigsten Persönlichkeiten sind es, deren sich die Volkssage bemächtigt hat. In den Sagen leben sie weiter, oft idealisiert, aber die Grundzüge der wirklichen Gestalt schimmern gewöhnlich deutlich und unverwischt durch. So kommt's, daß auch der Geist jener Sagen gewöhnlich erst recht begriffen wird, wenn man die historische Persönlichkeit recht versteht, um deren Taten sie sich gewoben haben.

Und in Gustav Adolfs Persönlichkeit sich zu vertiefen, ist eine wahre Freude;[1]) sie strahlt durch all das Düstre jener wilden Zeit hindurch mit unvergleichlichem Glanze. Gewaltig, was er vollbringt! Seit Breitenfeld gleicht sein Zug durch Deutschland einem Siegeslauf. Das Lied erklingt von dem teuren Helden aus Mitternacht, der in einem Jahre mehr als 100 Städte eingenommen hat. So wird er bald einzelnen seiner Bundesgenossen, besonders den Franzosen, zu mächtig, aber aufzuhalten ist er nicht. Das Jahr 1632 sieht ihn auf der Höhe seines Erfolgs. Er wirft sich am Lech auf Tilly, er schlägt ihn, und Tilly stirbt; Wien bangt schon, daß er in Kürze vor seinen Mauern erscheinen werde, und es ist etwas Großes, wie dieser Held mit läs-

[1]) Ich lehne mich an Erich Marcks' Darstellung über Wesen und Persönlichkeit des großen Schwedenkönigs an, wie sie dieser in seinen akademischen Vorträgen gibt.

siger Majestät, ganz ungeschützt, mitten unter der katholischen Bevölkerung Münchens auf den Straßen einhergeht, bestaunt und bewundert wie ein Heiliger. — Und dann ist ja Wallenstein wieder auf dem Plan erschienen, und der Tag von Lützen hat den Schweden ihren König genommen. Da ist ein Schrei des Wehs und der bitteren Klage durchs Schwedenheer und das ganze protestantische Deutschland und durch das ganze schwedische Volk gegangen. Das Bild des Königs lebte in allen Herzen. (Betrachte die Heldengestalt und die Gesichtszüge im besonderen genau auf einem der bekannten Bilder! Auf allen hat man den Eindruck der großen Persönlichkeit.) Groß wie seine Taten war seine Erscheinung. Ganz nordisch die hohe, breite Gestalt, das hellblonde Haar und das blaue Auge, alles an ihm stark, energisch, ein starker Körper mit einem starken Geist. Die Wasa waren alle einander wert, ein leidenschaftliches Geschlecht, reckenhaft groß, „es fließt in ihren Adern etwas vom Blut der alten Helden der germanischen Sage, harte, unbeugsame Menschen mit starkem Nacken und ungeheurer Energie, mit einem Grimm, der mächtig aufschäumt, machtvolle Menschen, die wetterartig die Welt durchfahren müssen, es duldet sie nicht daheim". So auch Gustav Adolf, ankämpfend wie eine Naturgewalt gegen alles Widerstrebende, alles an ihm Wille und Kraft, auch ihn treibt es, durch die Lande furchtbar hinzubrausen; aber er bezwingt sich und impulsive Warmherzigkeit erscheint bei ihm, was bei seinen Vorfahren ungebändigte Leidenschaft war. So liegt etwas Sonniges über ihm; — ein Zauber für den Mann aus dem Volke, ganz vor allem für den Soldaten, in seiner Persönlichkeit. Mit den pommerschen Bauern redete er wie mit seinesgleichen, die katholischen Menschen in Nürnberg und Augsburg erfüllte er mit heller Begeisterung. Er war offen allezeit gegen die Seinen — „der König lügt nicht" — er hatte den Mut, das Höchste zu wollen und alle Hindernisse mit eiserner Kraft hinwegzufegen. Da wallte sein Wasazorn auf gegenüber den kleinen Bedenklichkeiten des brandenburgischen und sächsischen Kurfürsten. Er gießt seinen Groll aus über die gesamte zersplitterte deutsche Nation. Er war hart und scharf und von majestätischem Selbstbewußtsein, das wenigstens galt, solange die Größe der Sache, für die er eintrat, ihn bewegte. War das Werk getan, dann traten die milderen Seiten seines Wesens zutage: das warme Empfinden mit den Menschen, die tiefe Religiosität. Diese aber begleitete ihn dann in seine schwersten und größten Stunden hinein: Das erste auf Usedom ist ein inbrünstiger Dank für die glückliche Landung.

Und in den heißen Schlachten kommt es aus der Tiefe des Herzens: Verzage nicht, du Häuflein klein usw., Ein feste Burg ist unser Gott! Bei Lützen: Nun wollen wir dran, das walt' der liebe Gott! Jesu! hilf mir streiten zu deines Namens Ehre! — Ein echter Christ, ein Protestant von ganzer Seele, einer, der im Leben sein Christentum brauchte und bewies, kein gelehrter Theolog wie manche der Fürsten seiner Zeit, kein Unduldsamer, aber ein ganzer Christ, deshalb hat er für seinen protestantischen Glauben sein Leben in die Schanze geschlagen! „Er stellt sich allzeit vorn dran!" So ist's auch bei Lützen gewesen, wo er, voran, den Schützengräben entgegenritt, wo er vor der Front seines Heeres in wildem Ritte im Angesichte der Feinde daherjagte, um mit einigen Reiterregimentern dem weichenden linken Flügel zu Hilfe zu kommen, wo der wilde Reiterkampf vorwärts tobte und dann in der Verwirrung und Bestürzung über das leere Königsroß eine Weile rückwärts und zuletzt — ohne den König — der Feind geworfen wurde. Man muß die persönliche Größe dieses Menschen erkannt haben und sich selbst an ihr begeistert haben, dann kann man ungefähr fühlen, wie hoch in Schweden die Wogen für diesen König und seine Taten gingen, wie niederschmetternd die Todeskunde wirkte, welch ein geistiges Band, eine Seelengemeinschaft zwischen ihm und seiner Nation bestand, und wie die Sage vom blutigen Roß entstehen konnte, das ganz Schweden an jenem verhängnisvollen 6. November gesehen haben wollte.

Schwedische Heide, Novembertag,
der Nebel grau am Boden lag;
hin über das Steinfeld von Dalarn
holpert, stolpert ein Räderkarr'n.

Ein Räderkarr'n, beladen mit Korn;
Lorns Atterdag zieht an der Deichsel vorn,
Niels Rudbeck schiebt. Sie zwingen's nicht,
das Gestrüpp wird dichter, Niels aber spricht:

„Buschginster wächst hier über den Steg,
wir geh'n in die Irr', wir missen den Weg,
wir haben links und rechts vertauscht, —
hörst du, wie der Dal-Elf rauscht?"

„Das ist nicht der Dal-Elf, der Dal-Elf ist weit,
es rauscht nicht vor uns und nicht zur Seit',
es lärmt in Lüften, es klingt wie Trab,
wie Reiter wogt es auf und ab!

Es ist wie Schlacht, die herwärts dringt,
wie Kirchenlied es dazwischen klingt,
ich hör' in der Rosse wieherndem Trott:
Eine feste Burg ist unser Gott!"

Und kaum gesprochen, da Lärmen und Schrein,
in tiefen Geschwadern bricht es herein,
es brausen und dröhnen Luft und Erd',
vorauf ein Reiter auf weißem Pferd.

Signale, Schüsse, Rossegestampf,
der Nebel wird schwarz wie Pulverdampf,
wie wilde Jagd, so fliegt es vorbei; —
zitternd ducken sich die zwei.

Nun ist es vorüber . . . da wieder mit Macht
rückwärts wogt die Reiterschlacht,
und wieder dröhnt und donnert die Erd',
und wieder vorauf das weiße Pferd.

Wie ein Lichtstreif durch den Nebel es blitzt,
kein Reiter mehr im Sattel sitzt,
das fliehende Tier, es dampft und raucht,
sein Weiß ist tief in Rot getaucht.

Der Sattel blutig, blutig die Mähn',
ganz Schweden hat das Roß gesehn; —
auf dem Felde von Lützen am selben Tag
Gustav Adolf in seinem Blute lag.

Über dieser kühnen und lichtvollen Seele lag von Anfang an eine stille Todesahnung. Immer wieder überschattet leicht ihn der Gedanke, daß sein ruheloses Leben früh enden werde. So legt er beim Abschied seinem Kanzler Weib und Kind ans Herz: ihn, den König, erwarte nun die ewige Ruhe. „Die leise Wehmut des erwarteten frühen Endes, die sich dem starken Helden wie ein zarter Schleier auf die klare Seele legt," das ist auch einer der ergreifenden Züge des nordischen Charakters. Viele von den großen Wasa sind jäh dahingefahren.

Besprechung und Vortrag. Ein geisterhafter Ton liegt über dem Gedicht. Die innige Gemeinschaft zwischen dem großen König und seinem Volke ist in der Sage gesteigert ins Übernatürliche: Zwei Männer aus dem Volke erleben den verhängnisvollen Kampf bei Lützen und den Tod ihres Königs. Sie schauen die Ereignisse unmittelbar in einer großen Vision.

Zu dieser sagenhaften Ausgestaltung paßt vorzüglich die Situation, in die uns der Dichter hineinführt: Heide — Öde — ein Steinfeld bei Dalarn! Trübe Stimmung — grau, in Streifen zieht der Nebel am Boden und drückt auf die öde Fläche. Und durch die Öde rackern die zwei mit ihrem Karren, einmal übers andere stößt das Rad an das Gestein, die Deichsel springt zur Seite, emsig sucht das Auge auf dem Boden eine fahrbare Rinne, der Schweiß tropft, wenige Schritte nur reicht der Blick, dann wieder die graue, bleierne Masse. Und so schwer und stoßend, wie das dahin „holpert — stolpert" — so schlägt auch hier der Rhythmus mit versetzter Betonung, also mit schwerer Silbe am Anfang dieser Reihe zwischen Reihen mit leichter erster Silbe (Auftakt) hinein. Und gleich die erste Reihe des Gedichts fängt so schwer mit versetzter Betonung an, „Schwedische Heide . . . ." die bleierne Schwere der Stimmung markierend, und eine Anzahl schwebender Betonungen beschweren außerdem den Sprachtakt, Vers 3, 5, 6. Die Sprachmelodie muß etwas Dumpfes und Düsteres an sich haben, monoton müssen die Verse über die Lippen kommen.

Wohl sind sie vom Wege abgekommen! Durchs Ginstergestrüpp gings sonst nicht. Es ist so nebelig! Aber ihre Gedanken sind auch nicht bei der Sache; sie sind in Deutschland, bei dem großen Könige. Die Phantasie arbeitet immer stärker, sie sehen ihn im Geiste, ist er im Feldlager? Auf dem Marsche? In der Schlacht? — So etwas Wundersames, Aufreizendes und Bedrückendes zugleich liegt heute in der Luft, das lenkt die beiden von ihrem Ziel ab, das rauscht erst wie von fern und nun näher und näher, aber Stromesrauschen, wie der eine meint, nein, das ist's nicht, der Dal-Elf ist weit. Das schwillt an, jetzt lärmt es schon: — sie unterscheiden ganz deutlich — nicht vor ihnen, nicht zur Seite, — über ihnen in den Lüften! Das ist etwas Übermenschliches! Das Ohr spannt aufs höchste, das Auge sucht — vergebens! Jetzt läßt sich's ganz deutlich vernehmen, es klingt wie Trab, Rosse traben, im Sturmanlauf, so geschlossen, gleichmäßig — wie der Ton und Taktfall in dieser Reihe: „Wie Reiter wogt es auf und ab." — Da gibt es plötzlich keinen dreisilbigen Takt mehr! — Immer näher kommt's: Schlachtengetümmel, wild, herwärts dringend, aber — was ist das: Aus dem Gewirr von Geräuschen löst sich ein Klang aus, ein Tönen, das schwillt und wächst auch von Minute zu Minute und jetzt hört man's ganz vernehmlich, gewaltig dröhnend, wie tausend Männerstimmen braust es übers Feld: Eine feste Burg ist unser Gott! Sausen

und Wogen, Getrappel der Hufe, Stampfen und Wiehern und dazwischen „Ein gute Wehr und Waffen". — Es gibt wohl kaum einen größern Augenblick, als wenn ein Choral über ein Schlachtfeld braust. — Und jetzt taucht das Bild ihres Königs in dem wilden Getümmel auf, in dessen Seele sich die heldenhafte Kühnheit und die tiefe, echte Religiosität so innig verknüpften! Immer weiter geht's: „Er hilft uns frei aus aller Not", Lärmen, Schrei'n, geschlossene Reiterzüge, tiefe Geschwader brausen und dröhnen unter und über ihnen, und jetzt gar, sie erkennen ihn, voran auf weißem Roß die große Gestalt mit dem königlichen Blick. Vor ihren Augen schwärzt sich ordentlich der Nebel, die Sinne möchten ihnen schwinden, sie haben eine Schlacht erlebt, ihr Herz klopft, jetzt ist sie ganz da, die wilde Jagd! Da sind sie niedergesunken, sie ducken sich zitternd! Hier an dieser Stelle hemmt sich wieder der Sprache ungezügelter Lauf, die versetzte Betonung kehrt den rhythmischen Fluß wieder um, die Takte sind wieder ausnahmsweise rein zweisilbig; erschreckt, ängstlich wirkend die Melodie: „Zitternd ducken sich die zwei." Die ganze Schlachtenvision ist eine fortgesetzte Steigerung: immer neue Bilder, immer stärkere Bewegung, die Melodie steigt langsam zu größerer Höhe auf, das Sprachtempo beschleunigt sich, die dreisilbigen Takte mögen hasten, klirren, dröhnen. Nur die gewaltige Reihe „Eine feste Burg ist unser Gott" mag hemmend wie „Gottes Schritt" dazwischen treten, der Sprachton und Sprachtakt mag hier an den Rhythmus und an die Melodie des alten Lutherliedes merklich anklingen. Es wirkt die Zeile sehr mächtig, wenn sie direkt gesungen wird, noch mehr aber vielleicht, wenn sich Sprach- und Gesangsvortrag hier mischen.

Nun ist es vorüber .... Sie atmen schon auf! Gewiß ist ein großer Sieg vom Könige erfochten worden. Da beginnt das Schauspiel noch einmal, *rückwärts*! Dieses eine Wort genügt, um alles zu sagen und zugleich alle die vorigen Bilder noch einmal wachzurufen. Daher muß es sich als schwebende Betonung mächtig herausheben aus der Reihe der andern Wörter! Mit zwei Zeilen kann nun jetzt die Schilderung des ganzen Vorgangs abgetan werden, „und wieder .... und wieder ...." weist nachdrücklich zurück auf die frühere Schilderung. Aber nun kein Reiter mehr im Sattel, fliehend, blutbefleckt — was für bange Anzeichen! Dunkle Ahnung steigt in den beiden Männern auf, bekümmert ziehen sie weiter! Nach vielen Mühen daheim angekommen, erzählen sie ihr wunderbares Erlebnis. Das muß ein Anzeichen

gewesen sein vom Schicksal des Königs. „Ja, es war ein geisterhafter Tag, ein Stürmen und Jagen in den Lüften — voll bleicher Novembernebel!" „Mir war's auch so sonderbar zumute!" „Ich habe auch es wie Lichtstreif durch den Nebel blitzen sehen. Entsinnt ihr euch nicht?" So geht's immer weiter von Mund zu Mund. Und nach 14 Tagen drang die Kunde ins Land von Gustav Adolfs Tode. „Das muß jener gespenstische Tag gewesen sein." Und bald hatte ganz Schweden das Roß gesehen. In dieser Reihe muß man das ganze unaufhaltsame Sichausbreiten der Sage spüren und die elementare Kraft, mit der sich diese Kunde der Volksseele bemächtigt. Besonders die zwei ersten Silben, schwebend, mit starkem Nachdruck auf „ganz", tragen viel zur Wirkung dieser Reihe bei. — Die Erklärung aber der aufregenden Erscheinung kommt zu allerletzt: Auf dem Felde bei Lützen am selbigen Tag Gustav Adolf in seinem Blute lag.

13. Wallenstein.

Ein dramatisches Gedicht von Fr. Schiller.
Dazu: **Schloß Eger** von Th. Fontane.
Spezieller: **Wallensteins Tod** V, 4—7. **(Wallensteins letzte Stunden.)**

Im Anschluß an das vorstehende Gedicht schweifen unsere Gedanken hin zu dem andern großen Heerführer jener Tage, zu Wallenstein: der hagere, bleiche, der unheimliche, finstere Mann, der mit unruhigem Blick durchs Lager schreitet, nervös und launenhaft und unberechenbar. Auch er scheint der Abgott seiner Soldaten: eine Mischung von Furcht vor dem „Laßt die Bestie hängen", vor seinem grausen, absonderlichen Wesen und von Achtung vor seiner Feldherrnkunst und von Landsknechtsdankbarkeit, wenn er Tapferkeit splendid belohnte, persönliche Tüchtigkeit anerkannte, wenn er rauben und plündern und den gemeinen Soldaten sein Glück machen ließ, dies alles brachte ihm die Verehrung seines Heeres. Man betrachtete ihn scheu von fern, man hielt ihn für hieb- und kugelfest, man glaubte ihn mit dem Teufel im Bunde. So gar nichts von den Lichtseiten einer Gustav-Adolf-Natur ist bei ihm zu spüren, statt der christlichen Tiefe Aberglauben, statt der Aufopferungskraft für eine große Sache der persönliche Ehrgeiz. Der Egoismus ist die Triebfeder für seine Taten, läßt dieser sich nicht mehr mit dem Kaiser und durch ihn befriedigen, nun wohl, dann ohne ihn und gegen ihn. Der Tscheche gegenüber dem Germanen. Nichts von der Größe der Persönlichkeit des Schwedenkönigs, auch bei weitem

nicht der sichere Blick für das Erreichbare: an seinen eignen Plänen geht er zugrunde; an seinen Truppen, an seinen Freunden hat er sich verrechnet. Aber trotzdem, etwas eigenartig Großes haftet auch ihm an, und daher berührt uns sein Untergang tragisch. Der Untergang eines Schwächlings berührt unser Gemüt höchstens traurig, nicht tragisch. Meisterhaft hat Schiller die ganze Tragik dieses Lebens in seinem großen Drama zu erschöpfen gewußt.

Mitten in der Zeit der Balladendichtung ringt Schiller bereits mit den Ideen zum „Wallenstein". Hatten die geschichtlichen und philosophischen Studien einerseits den Dramatiker in Schiller jahrelang zurückgedrängt, so haben andererseits die ersteren das Interesse an der Persönlichkeit Wallensteins hervorgerufen und nur die schlimme Krankheit und ein anderes Projekt, „Die Maltheser", ließen ihn nicht zum Anfang kommen. Er schwankt zwischen beiden bis zum März 1796. Dann wieder kommt störend die Bühnenbearbeitung des Goetheschen „Egmont" dazwischen, dann wird im Winter 1796/97 der Plan gefaßt, eine fünfaktige Tragödie aus dem Wallensteinstoff zu machen. Dann kommt bald die Idee, die Armee Wallensteins, auf die sich der Feldherr bei seinen Unternehmungen stützen muß und die sein Verbrechen am Kaiser begreiflich machen soll, dem Zuschauer vor Augen zu führen. Dieses Vorspiel, jetzt „Wallensteins Lager" genannt, war bald vollendet und wurde begeistert aufgenommen. Hierauf setzen Formveränderungen ein, Schiller wählt fürs Ganze die fünffüßigen Jamben. Ende 1797 wurden die zwei ersten Akte fertig, das ist alles, was jetzt „Die Piccolomini" betitelt ist. 1798 endlich sind auch die drei letzten Akte ziemlich abgeschlossen, ein Drama von ungeheurem Umfange liegt vor. Da entschließt sich Schiller zur Teilung. Das „Lager", vermehrt um die allbekannte Kapuzinerpredigt, wird jetzt ein selbständiges Vorspiel, aus dem übrigen (Akt 1+2 und 3 bis 5) werden zwei fünfaktige Tragödien gebildet.

Das sind nur die großen Züge dieses gewaltigen Gestaltungsprozesses, bei dem der Dichter bisweilen zaghaft wurde — „es gilt ein Meer auszutrinken, und ich sehe manchmal das Ende nicht" —, bei dem Goethe aufmunternd, helfend und bewundernd zugleich dem Freunde zur Seite stand. Die Aufführung war, einiger absprechender Urteile ungeachtet, ein großer Triumph. Goethe wußte diesem Drama in aller Literatur nichts an die Seite zu stellen, und Schiller hatte das erstemal in seinem Leben das beglückende Bewußtsein, sich selbst genügt zu haben.

Lange und ernst hatte sich Schiller mit der Frage beschäftigt, welchen Anteil die eigne Schuld und welchen das Schicksal an dem Untergange seines Helden haben sollte. Er hat diese Frage gelöst im Zusammenhange mit seiner wissenschaftlichen Weltanschauung, die Geistesarbeit von Jahren steckt hinter diesen Entscheidungen. Er faßt seinen Helden schließlich auf als den genialen Verbrecher. Schiller stellt Wallenstein als Verräter hin und verwendet nun seine ganze dichterische Kunst darauf, sein Verhalten uns zu erklären: Nach seiner ersten Absetzung in Regensburg ist der große Ehrgeizige im Tiefsten seiner Seele verletzt, Rache ist seine Losung. Hinwiederum aber ist er auch zu sehr Mensch, als daß ihn das Elend des Volkes, das der Krieg gebracht hat, nicht jammerte. Nach seiner Wiedereinsetzung will er darum zweierlei: dem Lande Frieden geben, selbst mit Gewalt den Kaiser dazu zwingen, und ferner: sich nach dem Kriege durch die böhmische Krone eine Stellung als mächtiger Reichsfürst schaffen. Das dient seinem Interesse und ist ihm die Gewähr für den Frieden. Daher die Unterhandlung mit den Schweden und das Zögern, als er dem Kaiser seine Macht zurückgeben soll. Er handelt als der große Selbstsüchtige, der den Kaiser zu einem Spielzeug in seiner Hand machen will, aber nicht allein aus Eigennutz handelt er, auch ein höherer, ein nationaler Zweck bestimmt ihn. Das aber ist das Tragische in dieser Persönlichkeit, daß dieser lautere und dieser unlautere Zweck sich gar nicht voneinander scheiden lassen, sie sind ursächlich verknüpft, einer wird nicht ohne den anderen erreicht. So muß denn das gewagte Spiel zwischen dem Feldherrn und dem Kaiser beginnen. Wallenstein ist ein Geschlagener, hat er noch das volle Vertrauen der Armee? Daran denkt er zu wenig, sein Aberglaube macht ihn sicher, sein grenzenloser Ehrgeiz kommt dazu: diese seine inneren Anlagen, die seine Handlungen bestimmen, die sind sein Schicksal, und mit dem untrennbar verknüpft ist das, was als des Helden Schuld bezeichnet wird: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“ So kann Wallenstein in seiner gegenwärtigen Lage gar nicht anders, er muß alles auf das ungleiche Spiel setzen. Wir haben von Anfang an das Gefühl, daß sein Unternehmen ein Wagnis ist, nur das Ergebnis kann zeigen, ob der Held über seine Kraft ging, und so hält uns die Frage: Wird es gelingen? fortwährend in Spannung. Und nun entwickelt sich die große Katastrophe. Nur wenige Tage vor dem Ende setzt die Handlung ein und stellt den Helden dar, anfangs sieghaft im Glauben an seinen

Stern, dann aber bekommen die geheimen Feinde immer mehr die Oberhand. Das ist Wallensteins Verhängnis, daß er in all seinen großen Plänen mit ihnen zu wenig rechnet, und so geht es Schritt für Schritt dem Ende entgegen.

Eine einzige gewaltige Handlung ist es, welche sich in den „Piccolomini" und in „Wallensteins Tod" entwickelt. In Pilsen versammeln sich die Generäle; nicht alle sind erschienen, das ist schon ein schlechtes Vorzeichen. Max Piccolomini ist zwar auf Wallensteins Seite, sein Vater Oktavio aber ist im geheimen der Führer der Partei des Kaisers, und in diesen verschlagenen Italiener sein Vertrauen zu setzen, ist Wallensteins Verderben. — Er will jetzt losschlagen gegen den Kaiser, er muß handeln, aber er braucht dazu unbedingt das Vertrauen des Heeres. Und als er, das zu erproben, den Oberbefehl scheinbar niedergelegt, da zeigt die allgemeine Gärung ihm und dem kaiserlichen Gesandten, wie sehr das Heer an ihm hängt. Schon hier erhalten wir durch Max Aufklärung über den innersten Kern des Wesens Wallensteins: Er ist eine Herrschernatur, er weiß die Kräfte der andern zu wecken und sich untertan zu machen, der Herrscherplatz gebührt ihm, so meint Max, das Ziel wird er sich setzen. Er hat eine Tiefe.

Nun folgt eine große Steigerung der Konflikte: Max Piccolomini wird durch Wallensteins Tochter Thekla an des Feldherrn Haus gekettet, und etwa gleichzeitig wissen Illo und Terzky die trunkenen Generäle zu übertölpeln, Wallenstein für alle Fälle das Versprechen der Treue durch ihre Namensunterschrift zu geben — bis auf Max Piccolomini, der die dahinter stehende Absicht merkt und dadurch die Augen geöffnet bekommt über die wahren Pläne Wallensteins, dessen grenzenloses Vertrauen und dessen Bewunderung für den Feldherrn ihn aber an die Tatsache des Verrats nicht glauben lassen wollen. Die Gefangennahme des schwedischen Unterhändlers Sesina bestätigt die Vermutungen aufs klarste. Jetzt schreiten auch die Gegner zu Taten, und der Konflikt zwischen Neigung und Pflicht ist's, der Max treibt, zur Klarheit in diesem Gewirre von Möglichkeiten zu dringen:

> Rein muß es bleiben zwischen mir und ihm
> und eh' der Tag sich neigt, muß sich's entscheiden,
> ob ich den Freund, ob ich den Vater soll entbehren.

Diese Worte leiten direkt zu Wallensteins Tod hinüber, es gibt keinen Einschnitt zwischen den beiden Teilen der Trilogie. Es handelt sich nun darum, die verhängnisvolle Entscheidung zu treffen und mit den Schweden abzuschließen. In dieser Entscheidung liegt

der Wendepunkt des ganzen Dramas. Lange hat Wallenstein gezaudert, jetzt stehen die Sterne günstig, und er muß schleunig handeln. Da aber erhält er die Kunde von Sesinas Gefangennahme, gleichzeitig kommt der schwedische Oberst Wrangel an, alles Erscheinungen, die es Wallenstein klar machen, er muß vorwärts. Das ganze Geheimnis ist seit Sesinas Gefangennahme entdeckt, aber noch immer zögert Wallenstein mit der Entscheidung. Er entsetzt sich, das nun tun zu müssen, was bisher nur in seinem Innern als Gedanke gelebt hat. Ist's ein Verbrechen in seinen Augen? Nein! aber die Menschen werden es so ansehen, sie in ihren beschränkten „ewig gestrigen" Anschauungen werden ihn nicht verstehen, damit wäre aber auch sein Plan gescheitert, er braucht die Menschen, um sein Ziel zu erreichen. Der Schwede aber drängt und droht mit Abbruch der Verhandlungen. Und da nun, eben in dem Augenblick, wo der Bruch mit den Schweden bevorsteht — „von dieser Schweden Gnade leben, der übermütigen? Ich trüg' es nicht" — da gelingt es der Gräfin Terzky, ihn zum Abschluß des Vertrags zu bestimmen. Wie? Es ist eine wundervolle Szene, wie sie ihn überzeugt: Der Herzog muß, weil er nicht gegen seine innerste Natur handeln kann. Zurück kann er noch, es gibt Ausreden, und für volle Kassen ist man in Wien empfänglich. Dann ziehe der Herzog sich zurück auf seine Schlösser „ein übernächtiges Geschöpf der Hofgunst wie ihrer der Krieg so manche emporgebracht hat". Alles bäumt sich in Wallenstein auf bei dieser Vorstellung. Nein, so kann er nicht handeln, so gegen seine Natur. — Und dann, der Kaiser hat's um ihn verdient. Nicht mehr als Notwehr ist's, und nun sind beide einig: man hat ihn ausgenutzt, den großen Mann, dessen Recht ist, sich selbst getreu zu bleiben. Und dazu nun die Gunst des Augenblicks, glückverheißend die Sterne! Eine Persönlichkeit, ein geborener Herrscher ist er, so muß er sich entfalten können! Er ist überzeugt und doch graut ihm vor der Tat. Unübertrefflich hat Schiller diesen Zwiespalt der dämonischen Natur gezeichnet. Indem nun der Bund mit den Schweden zustande kommt, ist der Abfall vom Kaiser besiegelt. Damit geht es ins Verderben hinein. Max dringt auf Klarheit. Die Tat ist ihm Verrat! Er sucht ihn auf lichtere Wege zurückzuziehen, es ist ihm Herzenssache, und er muß es erfahren: Wallenstein ist der gewissenlose Verräter. Max muß ihn verlassen, er geht an dieser Trennung zugrunde, und gewaltig rüttelt dieselbe auch im Herzen Wallensteins. Er kann nicht zurück, er muß ihn lassen. Es ist ein Stück höchster Kunst,

wie Schiller die sittliche Natur und die dämonisch-zwiespältige und die verstandesklare und politisch-kluge der Gräfin nebeneinanderstellt und durch diese Doppelbeleuchtung den Charakter des Helden herauszuheben und verständlicher zu machen weiß. „In ihm ist beides zusammen, was uns in der Gräfin und in Max getrennt vorliegt.“ (Goldscheider.) Nun drängt die Handlung stark vorwärts. Oktavio, der geheime neue Oberbefehlshaber, erhält von Wallenstein den wichtigsten Posten, obwohl die Getreuen Wallensteins ernstlich vor ihm warnen, Buttler wird von Oktavio auf die Seite der kaiserlichen Partei gezogen, Oktavio verläßt Pilsen, ganze Regimenter fallen ab. Noch zögert Wallenstein mit dem offnen Bruch, um erst Prag in seinen Händen zu wissen. Schlag auf Schlag bricht nun das Unglück herein. Oktavios Verrat wird klar. Wallenstein geht mit wenig Getreuen nach Eger, das Heer beherrscht er nicht mehr. Indessen trifft ihn der schwerste Verlust. Max ist gefallen im Kampfe gegen die Schweden, Thekla geht in den Tod. Unter den Seinen ist auch — Buttler, dessen Ziel ist, ihn lebendig zu fangen und auszuliefern. Wallenstein erkennt ihn nicht als seinen Todfeind, trotzdem er einen Widerwillen gegen ihn empfindet. (Auch wieder ein so merkwürdiger Zug der Zwiespältigkeit und Verblendung.) Aber schon scheinen die Schweden zu seiner Rettung zu nahen, die Bürger Egers treten für ihn ein, lebendig ist er nicht mehr zu bekommen, so muß er sterben. Die letzte Nacht bricht herein, Maxens Tod hat ihn aufs tiefste erschüttert, er hatte ihn geliebt. Die Gräfin kommt, um in dieser Erschütterung bei ihm zu sein. Nun ergreifende Augenblicke der Erinnerung an den toten Freund; so gesättigt von Stimmung, wie nur irgendein Stück Schillerscher Kunst je wieder: Wallenstein sucht am bewölkten Himmel vergebens seinen Stern. Die Gräfin tröstet: Du wirst ihn wiedersehen. Und da vermischt sich ihm ungewollt das Bild des Sternes und des Freundes. Ihn wiedersehen? O niemals wieder. Er ist dahin — ist Staub. Das ist ein wunderbares Dahinträumen im Schmerze, und die Tiefe desselben wird dadurch klar. Herrlich ist der folgende Vergleich zwischen sich und dem Toten, herrlich die Worte, die die Größe des Verlusts malen: Der Duft der Morgenröte ist für ihn nun abgestreift von allem Irdischen. Aber er wird's verschmerzen: Die unergründlich gegensätzliche Natur bleibt er, Idealist und Realist in einer Person.

Und die Gräfin sinkt weinend an seine Brust, sie wird den Zusammenbruch nicht überleben, sie hat immer nur für Wallenstein

gelebt. Die großartigste Situations- und Charakterzeichnung, die Schiller je geschaffen hat, ist die Darstellung der letzten Augenblicke des Herzogs. Er fällt dann hinter der Szene im Schlafgemach durch die Mörder und die Summe aller der lichtscheuen Taten Oktavios zieht die Gräfin Terzky am Schlusse: „Der Herzog ist tot, mein Mann ist tot, die Herzogin ringt mit dem Tode, meine Nichte ist verschwunden. Dies Haus des Glanzes und der Herrlichkeit steht nun verödet, und durch alle Pforten stürzt das erschreckte Hofgesinde fort. Ich bin die Letzte drin . . ." Sie stirbt an Gift. — An den Fürsten Piccolomini ist das eben eintreffende kaiserliche Schreiben gerichtet.

Alles ist an diesem Werke groß: die kunstvolle Entwicklung der Handlung, die psychologische Wahrheit, mit der der Charakter der Personen, vor allem des Helden, gezeichnet ist; die großartige Zeichnung des Hintergrundes der Tragödie, wie sie im „Lager" vorliegt, auf Grund deren es uns klar wird: in dem ganzen Geiste dieses Heeres liegt Wallensteins Schicksal besiegelt, sinkt sein Stern, dann hat er sein Heer verloren; endlich die wunderbare dichterische Kunst, mit der einzelne Situationen, allen voran die letzten Stunden Wallensteins, gestaltet worden sind, und die Kraft und Hoheit der Sprache.

Und nun betrachten wir die Sterbeszenen.

Vierter Auftritt.

Wallenstein. Gordon. Dann der Kammerdiener.

Wallenstein. Ist's ruhig in der Stadt?
Gordon. Die Stadt ist ruhig.
Wallenstein. Ich höre rauschende Musik, das Schloß ist
von Lichtern hell. Wer sind die Fröhlichen?
Gordon. Dem Grafen Terzky und dem Feldmarschall
wird ein Bankett gegeben auf dem Schloß.
Wallenstein (vor sich). Es ist des Sieges wegen. — Dies Geschlecht
kann sich nicht anders freuen, als bei Tisch.
(Klingelt, Kammerdiener tritt ein.)
Entkleide mich, ich will mich schlafen legen.
(Er nimmt die Schlüssel zu sich.)
So sind wir denn vor jedem Feind bewahrt
und mit den sichern Freunden eingeschlossen;
denn alles müßt' mich trügen, oder ein
Gesicht, wie dies (auf Gordon schauend), ist keines Heuchlers Larve.
(Kammerdiener hat ihm den Mantel, Ringkragen und die Feldbinde abgenommen.)
Gib acht! Was fällt da?

Kammerdiener. Die goldne Kette ist entzwei gesprungen.

Wallenstein. Nun, sie hat lang genug gehalten. Gib!
(Indem er die Kette betrachtet.)
Das war des Kaisers erste Gunst. Er hing sie
als Erzherzog mir um, im Krieg von Friaul,
und aus Gewohnheit trug ich sie bis heut.
— Aus Aberglauben, wenn ihr wollt. Sie sollte
ein Talisman mir sein, solang ich sie
an meinem Halse gläubig würde tragen,
das flücht'ge Glück, des erste Gunst sie war,
mir auf zeitlebens binden — Nun, es sei!
Mir muß fortan ein neues Glück beginnen,
denn dieses Bannes Kraft ist aus.
(Kammerdiener entfernt sich mit den Kleidern. Wallenstein steht auf, macht einen Gang durch den Saal und bleibt zuletzt nachdenkend vor Gordon stehen.)
Wie doch die alte Zeit mir näher kommt.
Ich seh' mich wieder an dem Hof zu Burgau,
wo wir zusammen Edelknaben waren.
Wir hatten öfters Streit, du meintest's gut
und pflegtest gern den Sittenprediger
zu machen, schaltest mich, daß ich nach hohen Dingen
unmäßig strebte, kühnen Träumen glaubend,
und priesest mir den goldnen Mittelweg.
— Ei, deine Weisheit hat sich schlecht bewährt,
sie hat dich früh zum abgelebten Manne
gemacht und würde dich, wenn ich mit meinen
großmüt'gern Sternen nicht dazwischen träte,
im schlechten Winkel still verlöschen lassen.

Gordon. Mein Fürst, mit leichtem Mute knüpft der arme Fischer
den kleinen Nachen an im sichern Port,
sieht er im Sturm das große Meerschiff stranden.

Wallenstein. So bist du schon im Hafen, alter Mann?
Ich nicht. Es treibt der ungeschwächte Mut
noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge,
die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch,
ein Jüngling ist der Geist, und seh' ich mich
dir gegenüber, ja, so möcht' ich rühmend sagen,
daß über meinem braunen Scheitelhaar
die schnellen Jahre machtlos hingegangen.
(Er geht mit großen Schritten durchs Zimmer und bleibt auf der entgegengesetzten Seite, Gordon gegenüber, stehen.)
Wer nennt das Glück noch falsch? Mir war es treu,
hob aus der Menschen Reihen mich heraus
mit Liebe, durch des Lebens Stufen mich
mit kraftvoll leichten Götterarmen tragend.

Nichts ist gemein in meines Schicksals Wegen,
noch in den Furchen meiner Hand. Wer möchte
mein Leben mir nach Menschenweise deuten?
Zwar jetzo schein' ich tief herabgestürzt;
doch werd ich wieder steigen, hohe Fluth
wird bald auf diese Ebbe schwellend folgen —

Gordon. Und doch erinnr' ich an den alten Spruch:
Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben.
Nicht Hoffnung möcht' ich schöpfen aus dem langen Glück,
dem Unglück ist die Hoffnung zugesendet.
Furcht soll das Haupt des Glücklichen umschweben,
denn ewig wanket des Geschickes Wage.

Wallenstein (lächelnd). Den alten Gordon hör' ich wieder sprechen.
Wohl weiß ich, daß die ird'schen Dinge wechseln,
die bösen Götter fordern ihren Zoll.
Das wußten schon die alten Heidenvölker,
drum wählten sie sich selbst freiwill'ges Unheil,
die eifersücht'ge Gottheit zu versöhnen,
und Menschenopfer bluteten dem Typhon.
(Nach einer Pause, ernst und stille.)
Auch ich hab' ihm geopfert. — Denn mir fiel
der liebste Freund, und fiel durch meine Schuld.
So kann mich keines Glückes Gunst mehr freuen,
als dieser Schlag mich hat geschmerzt. — Der Neid
des Schicksals ist gesättigt, es nimmt Leben
für Leben an, und abgeleitet ist
auf das geliebte reine Haupt der Blitz,
der mich zerschmetternd sollte niederschlagen.

Die vorhergehende 3. Szene des 5. Aktes hat uns unmittelbar vor der Katastrophe noch einmal Wallensteins Wesen und Charakter enthüllt; von den Nebenpersonen, von Max und der Gräfin her, fällt wohltuendes Licht auf ihn. Und nun wirkt die Ermordung Wallensteins um so ergreifender.

Die Stadt ist ruhig. Rauschende Musik schallt vom Schloß her, wo Illo und Terzky mit den anderen Generalen beim Bankett den Sieg der Schweden über die Pappenheimer feiern, jenen Sieg, der Wallenstein in der Seele verwundete, weil er seinem geliebten Max das Leben raubte. „Dies Geschlecht kann sich nicht anders freuen als bei Tisch." Die rohen Freuden dort, Saus und Braus, das Hineinleben in den Tag, hier in Wallensteins Zimmer ungewisse Sorge, eine Stimmung wie Wetterleuchten, wie Gewitterschwüle, auch der Ton der Müdigkeit, der solche schwüle Stunden kennzeichnet, fehlt nicht. Fällt in dem

heraufziehenden Unwetter er, der Führer, dann wird er sie sicher alle nach sich ziehen: eine solche Empfindung liegt in der Luft. — Geheimnisvoll weiß nun Schiller das Gefühl des Bedrohlichen der Situation, das ungewisse Helldunkel zu verstärken: beim Entkleiden fällt die goldene Kette — des Kaisers erste Gunst — herab und springt entzwei. „Sie sollte das flücht'ge Glück, des erste Gunst sie war, mir auf zeitlebens binden. — Nun, es sei!" Und diesem bedrückenden Momente gegenüber nun ein erregendes, der Impuls der kühnen — der idealistisch hoffenden — Seele:

Mir muß fortan ein neues Glück beginnen,
denn dieses Bannes Kraft ist aus.

In solchen Worten weiß der Dichter zusehends die Tragik dieser Gestalt zu steigern. Wer hofft jetzt noch, als er, der Aufstrebend-Niedergestürzte, allein!

Immer weiter greift die Hoffnung aus, an der Erinnerung rankt sie sich empor. Auch das ist ein feiner, naturwahrer Zug, daß in solchen ungewissen Stunden vor großen Entscheidungen das ganze Leben bis zur frühen Jugend hin vor der Seele vorüberzieht; ganz natürlich knüpft sie an die Person des alten Gordon an, des Jugendgenossen des Feldherrn, und wundersam wirken hier nun die Gegensätze, die sich in diesem Rückblick fortwährend auslösen. Der unmäßig Strebende mit den kühnen Jugendträumen und der Mann des goldenen Mittelwegs daneben! Damit wird hier am Ende noch einmal auf die treibende Kraft in Wallensteins Charakter hingewiesen, die seine ganze Entwicklung bedingt hat, auf den Ehrgeiz. Und nun wiederum, mit Meisterblick gegeben, die Auffassung Wallensteins von dieser seiner Lebensentwicklung: er sieht in diesem Augenblick nur seinen Weg zur Größe, er sieht nur sein Glück, kaum eine Gefahr. Ist das Verblendung, will er nicht klar sehen, ist's beides? Es ist eine Mischung von alledem. Ehrgeiz ist sein Wesen, wie könnte er sich da den Niedergang eingestehen! Und gewöhnt ist er ans Glück und mit dem Gedanken, daß er sein Günstling sei, längst vertraut, folgert er unwillkürlich — er kann nicht anders, es wirkt hier etwas unbewußt triebartig in ihm — daß es um sein Geschick gut stehe. Und abergläubisch ist er, und die Sterne haben noch nichts Schlimmes verkündet und die Furchen der Hand weisen wohl aufs Ungewöhnliche dieses Lebens hin: Außergewöhnlich, über das Schicksal der Durchschnittsmenschen sich erhebend, ja so soll sein Leben sich gestalten. Also scheinbar wohl

tief gestürzt — und dabei kommt ihm doch das Gefühl der Schwierigkeit seiner Lage, aber sogleich ist's wieder überwunden. —

Doch werd' ich steigen, hohe Flut
wird bald auf diese Ebbe schwellend folgen.

Der große Mann, der die Fäden des Schicksals noch immer in seiner Hand glaubt, während sie tatsächlich ihm bereits entwunden sind, und der diese Wirklichkeit nicht zu fassen vermag, weil sie ihm und seiner ganzen Natur fremd ist, und auch nicht fassen will, das ist eine Persönlichkeit von höchstem poetischen Reiz; wie ein zarter Schleier liegt die Unklarheit auf dieser Seele, die Unklarheit neben der Klarheit, die wir sonst an ihm sahen. — Dämmerkunst! Zwielichtstimmung! — Und so ist es aufs feinste von Schiller erwogen, wie nun in diesen unklaren Hoffnungsdrang hinein die Warnungssignale des alten Gordon klingen und wie Wallenstein sich dazu verhält: Zunächst Wallenstein: Meine großmüt'gern Sterne sind's, die dich im schlechten Winkel nicht verlöschen lassen. Da nun Gordon:

Mein Fürst! Mit leichtem Mute knüpft der arme Fischer
den kleinen Nachen an im sichern Port,
sieht er im Sturm das große Meerschiff stranden.

Und dann: Und doch erinnr' ich an den alten Spruch:
Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben usw.

Darauf entgegnete Wallenstein zweimal.

Die erste Entgegnung Wallensteins ist ein psychologisches Meisterstück: Den markantesten Satz in Gordons Worten:

Sieht er im Sturm das große Meerschiff stranden —

diesen Satz scheint er gar nicht erfaßt zu haben, sofort lenkt er wieder in seine Gedankenrichtung ein, wie unbewußt und doch auch wie bewußt, er kann, er will nicht bei dem eigentlichen Sinn des letzten Satzes Halt machen:

So bist du schon im Hafen alter Mann?

Und nun spricht er in lebhafter Rede von *seiner* eignen ungeschwächten Kraft und rühmt des Glückes Treue. Das klingt doch, als ob er jetzt, da es ihn eben verlassen hat und er des Glückes Unbeständigkeit in diesem Augenblicke sicher selbst empfindet, sich das einreden wolle. Man hat oft in den seelischen Eigenschaften großer Männer kindliche Züge finden wollen. Für die Person Wallensteins trifft das hier zu, Schiller weiß ihr diesen Reiz des Kindesmäßigen zu verleihen und steigert dadurch unsre

Anteilnahme. Die letzten Worte Wallensteins aber greifen auf die vorige Szene zurück. Der antike Gedanke vom Neide der Götter klingt in Gordons zweiter Warnung an, und darauf geht Wallenstein ein, er liegt ihm näher wie jenes erste Wort Gordons. Freiwilliges Unheil, Opfer, Menschenopfer — habe ich sie nicht den Neidischen dargebracht. Das führt seine Gedanken wieder hin zu Maxens Tode: der liebste Freund, durch meine Schuld gefallen! Noch einmal bricht die ganze Liebe zu ihm durch: Das war das denkbar schwerste Opfer, der herbste Verlust:

So kann mich keines Glückes Gunst mehr freuen,
als dieser Schlag mich hat geschmerzt.

Aber eben darum gelangt er abermals zur Beschwichtigung und zur Hoffnung:

Der Blitz ist abgeleitet auf das geliebte reine Haupt,
der mich zerschmetternd sollte niederschlagen.

Es ist ein dunkles Ringen des Innern mit dem Schicksal, das sich in diesen letzten Reden Wallensteins geheimnisvoll offenbart. Schon aber beginnt sich dieses Schicksal zu vollziehen. Buttler hat auf dem Schlosse bereits seine blutige Arbeit begonnen.

Ich schalte hier Fontanes Gedicht „Schloß Eger" ein.

1. Lärmend im Schloß zu Eger
über dem Ungarwein
sitzen die Würdenträger
Herzogs Wallenstein;
Tertschka — des Feldherrn
Schwager,
Illo und Kinsky dazu,
ihre Heimat das Lager,
und die Schlacht — ihre Ruh'.

2. Lustig flackern die Kerzen;
aber der Tertschka spricht:
„Ist mir's Nacht im Herzen
oder vorm Gesicht?
Diese Leuchter leuchten
wie in dunkler Gruft
und die Wände, die feuchten,
hauchen Grabesluft."

3. Feurig funkelt der Ungar;
aber der Kinsky spricht:
„Draußen bei Frost und Hunger
schüttelte so mich's nicht,
hielte lieber bei Lützen
wieder in Qualm und
Rauch;
wolle Gott uns beschützen
oder — der Teufel auch."

4. Illo nur, Herz wie Kehle
hält er bei Laune sich,
dicht ist seine Seele
gegen Hieb und Stich,
trägt einen Büffelkoller
wie sein Körper traun, —
lustiger und toller
war er nie zu schaun!

5. Und vom Trunke heißer
kreischt er jetzt und lacht:
„Der erst ist der Kaiser,
wer den Kaiser macht;
Eid und Treue brechen
schreckt den Feigen allein
hoch der König der Tschechen,
Herzog Wallenstein!"

6. Spricht's. Da neue Bewohner,
klirrend in Eisen und Stahl,
Buttlersche Dragoner
nehmen Quartier im Saal;
Buttler selbst, im Helme,
tritt an den Illo: „Sprich,
seid ihr Schurken und Schelme
oder gut kaiserlich?!"

7. Hei! da fahren die Klingen
wie von selber heraus,
von dem Pfeifen und Schwingen
löschen die Lichter aus!
Weiter geht es im Dunkeln,
nein, im Dunkeln nicht:
Ihrer Augen Funkeln,
gibt das rechte Licht.

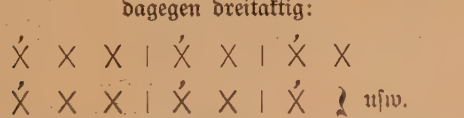
8. Tertschka fällt; daneben
Kinsky mit Fluch und
Schwur;
mehr um Tod wie Leben
focht selbst Illo nur,
schlägt blindhin in Scherben
Schädel und Flaschen jetzt,
wie ein Eber im Sterben
noch die Hauer wetzt.

9. Licht und Fackel kommen,
geben düstren Schein;
ineinander verschwommen
blinken Blut und Wein.
Überall im Saale
Leichen in buntem Gemisch;
stumm vor seinem Mahle
sitzt der Tod am Tisch.

10. Buttler aber, wie Wetter,
donnert jetzt: „Laßt sie ruh'n!
Das sind erst die Blätter,
an die Wurzel nun!"
Bald in des Schlosses Ferne
hört man's krachen und
schrein; —
schau nicht in die Sterne,
rette dich, Wallenstein!

Dieses Gedicht atmet große Kraft: die kurzen Reihen schreiten im Viertakt einher, Dehnungen und Schlußpausen füllen die Reihen:

dagegen dreitaktig:



so entsteht ein knappes, wuchtiges, rhythmusbetontes Versmaß, das gegenüber einem dreitaktigen viele Vorzüge hat. In den Pausen kann sich die Phantasie frei entfalten, der viertaktige Schlag des Rhythmus erinnert an die Unabänderlichkeit des hereinbrechenden Schicksals, der ungleichmäßige Wechsel von zwei- und dreisilbigen Takten an die Unruhe und Erregung. Der wilde, ungebändigte Geist dieser Kriegsmänner ist vortrefflich wieder-

gegeben, er bricht auch durch in Kinskys Worten, der wie Terzky, von ungewissen Ahnungen erregt, der Stunde nicht recht froh werden kann; bei Illo der volle Übermut, in dem sich die ganz gewissenlose Natur offenbart. Und beim Überfall sind sie wieder in wenigen Worten trefflich charakterisiert: Terzky fällt, Kinsky ebenfalls mit Fluch und Schwur, Illo ficht wie ein wilder Eber, höchst bezeichnend für die Situation, wie er Schädel und Flaschen blind hin in Scherben schlägt. Und welche Kraft der Anschauung in der Schilderung des Überfalls! Zuerst Buttler, wie er sie anherrscht aufs Gewissen: „Sprich, seid ihr Schurken und Schelme, oder gut kaiserlich?!" Da fahren die Klingen wie von selber heraus, da verlöschen die Lichter vom Pfeifen und Schwingen, da geht's weiter im Dunkeln, ihre funkelnden Blicke geben ja Licht, da fallen die drei im wilden Kampfe und alle andern mit ihnen; nun der düstere Fackelschein im Saal — geisterhaft alles, Blut und Wein ineinander verschwommen blinken im matten Lichte, ein schaudererregender Eindruck, schließlich ein Augenblick Ruhe — der Tod sitzt stumm am Tisch, mitten hinein in die grauenhafte Stille donnernd der Aufruf Buttlers zur Vollendung des blutigen Handwerks. Das ist eine höchst bewegte Handlung, jeder Satz ein neues Bild, Satz reiht sich an Satz, oft unverbunden, auf das knappeste gefaßt, jeder Ausdruck eine Anschauung (weise das nach!). Daher auch die kräftige Wirkung dieser Sprache. Einige treffende Vergleiche, einige gewollte Übertreibungen wirken in gleichem Sinne; vor allem: Ihrer Augen Funkeln gibt das rechte Licht, von dem Pfeifen und Schwingen löschen die Lichter aus, ihre Heimat das Lager und die Schlacht — ihre Ruh. Das sind erst die Blätter, an die Wurzel nun! Was es um die Anschaulichkeit, die Kraft und die Kürze der stilistischen Formen ist, kann man selten besser spüren als an diesem Gedichte.

Die letzte Strophe führt uns zu Wallenstein zurück.

Fünfter Auftritt.

Vorige. Seni.

Wallenstein. Kommt da nicht Seni? Und wie außer sich!
Was führt dich noch so spät hierher, Baptist?
Seni. Furcht deinetwegen, Hoheit.
Wallenstein. Sag', was gibt's?
Seni. Flieh', Hoheit, eh' der Tag anbricht! Vertraue dich
den Schwedischen nicht an!
Wallenstein. Was fällt dir ein?
Seni (mit steigendem Ton). Vertrau' dich diesen Schweden nicht!

Wallenstein. Was ist's denn?
Seni. Erwarte nicht die Ankunft dieser Schweden!
Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil,
die Zeichen stehen grausenhaft, nah', nahe
umgeben dich die Netze des Verderbens.
Wallenstein. Du träumst, Baptist, die Furcht betöret dich.
Seni. O glaube nicht, daß leere Furcht mich täusche.
Komm, lies es selbst in dem Planetenstand,
daß Unglück dir von falschen Freunden droht.
Wallenstein. Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück,
die Weisung hätte früher kommen sollen,
jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu.
Seni. O komm und sieh! Glaub' deinen eignen Augen.
Ein gräulich Zeichen steht im Haus des Lebens,
ein naher Feind, ein Unhold lauert hinter
den Strahlen deines Sterns — O laß dich warnen!
Nicht diesen Heiden überliefre dich,
die Krieg mit unsrer heil'gen Kirche führen.
Wallenstein (lächelnd). Schallt das Orakel daher? — Ja, ja! Nun
besinn' ich mich — dies schwed'sche Bündnis hat
dir nie gefallen wollen. — Leg' dich schlafen,
Baptista! Solche Zeichen fürcht' ich nicht.
Gordon (der durch diese Reden heftig erschüttert worden, wendet sich zu Wallenstein).
Mein fürstlicher Gebieter! Darf ich reden?
Oft kommt ein nützlich Wort aus schlechtem Munde.
Wallenstein. Sprich frei!
Gordon. Mein Fürst! Wenn's doch kein leeres Furchtbild wäre,
wenn Gottes Vorsehung sich dieses Mundes
zu Ihrer Rettung wunderbar bediente!
Wallenstein. Ihr sprecht im Fieber, einer wie der andre.
Wie kann mir Unglück kommen von den Schweden?
Sie suchten meinen Bund, er ist ihr Vorteil.
Gordon. Wenn dennoch eben dieser Schweden Ankunft —
gerade die es wär', die das Verderben
beflügelte auf Ihr so sichres Haupt — (Vor ihm niederstürzend)
O noch ist's Zeit, mein Fürst —
Seni (kniet nieder). O hör' ihn! hör' ihn!
Wallenstein. Zeit, und wozu? Steht auf — ich will's, steht auf.
Gordon (steht auf). Der Rheingraf steht noch fern. Gebieten Sie
und diese Festung soll sich ihm verschließen.
Will er uns dann belagern, er versuch's.
Doch sag' ich dies: Verderben wird er eher
mit seinem ganzen Volk vor diesen Wällen,
als unsers Mutes Tapferkeit ermüden.

Erfahren soll er, was ein Heldenhaufe
vermag, beseelt von einem Heldenführer,
dem's Ernst ist, seinen Fehler gut zu machen.
Das wird den Kaiser rühren und versöhnen,
denn gern zur Milde wendet sich sein Herz,
und Friedland, der bereuend wiederkehrt,
wird höher stehn in seines Kaisers Gnade,
als je der Niegefallne hat gestanden.

Wallenstein (betrachtet ihn mit Befremdung und Erstaunen und schweigt eine Zeitlang, eine starke innere Bewegung zeigend).

Gordon — des Eifers Wärme führt euch weit,
es darf der Jugendfreund sich was erlauben.
— Blut ist geflossen, Gordon. Nimmer kann
der Kaiser mir vergeben. Könnt er's, ich,
ich könnte nimmer mir vergeben lassen.
Hätt' ich vorher gewußt, was nun geschehn,
daß es den liebsten Freund mir würde kosten,
und hätte mir das Herz, wie jetzt, gesprochen —
kann sein, ich hätte mich bedacht — kann sein,
auch nicht. — Doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
hat's angefangen, um in nichts zu enden.
Hab' es denn seinen Lauf! (Indem er ans Fenster tritt.)
Sieh, es ist Nacht geworden, auf dem Schloß
ist's auch schon stille — Leuchte, Kämmerling.

(Kammerdiener, der unterdessen still eingetreten und mit sichtbarem Anteil in der Ferne gestanden, tritt hervor, heftig bewegt, und stürzt sich zu des Herzogs Füßen.)

Du auch noch? Doch ich weiß es ja, warum
du meinen Frieden wünschest mit dem Kaiser.
Der arme Mensch! Er hat im Kärntnerland
ein kleines Gut und sorgt, sie nehmen's ihm,
weil er bei mir ist. Bin ich denn so arm,
daß ich den Dienern nicht ersetzen kann?
Nun! Ich will niemand zwingen. Wenn du meinst,
daß mich das Glück geflohen, so verlaß mich.
Heut magst du mich zum letztenmal entkleiden
und dann zu deinem Kaiser übergehn —
Gut' Nacht, Gordon!
Ich denke einen langen Schlaf zu tun,
denn dieser letzten Tage Qual war groß;
sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken.

(Er geht ab. Kammerdiener leuchtet. Seni folgt. Gordon bleibt in der Dunkelheit stehen, dem Herzog mit den Augen folgend, bis er in dem äußersten Gang verschwunden ist; dann drückt er durch Gebärden seinen Schmerz aus und lehnt sich gramvoll an eine Säule.)

Das Morden auf dem Schloß ist zu Ende, die Gestalten verlassen das Tor. Es geht zum Fürsten. Dieser wird eben von Seni und Gordon aufs dringendste bestürmt, das Bündnis mit den Schweden aufzuheben und zur Treue gegen den Kaiser zurückzukehren. Gordon, der die Pläne der Verschwörer kennt, geht bis zum äußersten: „Und Friedland, der bereuend wiederkehrt, wird höher stehen in seines Kaisers Gnade, als je der Niegefallne hat gestanden."

Und da spricht es Wallenstein mit aller Bestimmtheit aus, daß es ein Rückwärts nicht mehr gibt. Die Entscheidung darüber hat sich in ihm unter dem Eindrucke der verstandesscharfen Worte der Gräfin Terzky schon längst gebildet. (Vgl. Wallensteins Tod I,7 bis II,2.) Und nun ist noch vieles hinzugekommen! Blut ist geflossen: der Kaiser kann nicht vergeben! Der liebste Freund ist dieser Entscheidung geopfert worden (immer wieder bricht dieser Gedanke durch): So will Wallenstein auch nicht zurück. „Zu ernsthaft hat's angefangen, um in nichts zu enden." Freilich, sein Herz ist nur halb bei seinem Werke, es rät ihm mehr ab als zu, es ist ein Zwiespalt in ihm, die Gestirne stehen grausenhaft, aber eben: er muß! Hab' es denn seinen Lauf! Er ergibt sich mit fatalistischer Ruhe in sein Geschick! Komme es, wie es komme.

So will er sich denn schlafen legen! Noch ein Blick durchs Fenster: — Nacht — — auf dem Schloß ist's auch schon stille. — Welche Vorstellungen dieser Satz in uns wachruft! Mit diesem einen Worte ruft uns der Dichter auf einen Schlag wieder ins Bewußtsein, wie sehr seinem Helden die Zügel entfallen sind, wie die Gegner fortschreiten zu Taten, man empfindet das Ungewisse seiner Lage mit ihm. Die Zeichen des nahen Falls mehren sich, auch die Szene mit dem Kammerdiener, der ihn verlassen soll, wenn er das Glück von Wallenstein geschwunden glaube, ist auf diesen Ton gestimmt, aber es liegt auf allen Ereignissen, in allen Worten diese wunderbare künstlerische Ungewißheit und Unklarheit, die die Spannung so stark erregt. Ganz in diesem Sinne gedacht und gerade darum von ungeheurer Wirkung ist Wallensteins letztes Wort:

> Ich denke einen langen Schlaf zu tun,
> denn dieser letzten Tage Qual war groß;
> sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken.

Es kann nicht ausbleiben, daß bei dieser Mischung von wirklichem Erkennen der Verhältnisse und von Täuschung für den kundigen Hörer manches Wort eine tiefe Nebenbedeutung ge-

winnt, die es für den Herzog selbst nicht hat. Solche Stellen wirken dann wie Signale, die, der Katastrophe vorauseilend, sie ankündigen: Es ist Nacht geworden, auf dem Schloß ist's auch schon stille, — heut' magst du mich zum letztenmal entkleiden, — ich denke, einen langen Schlaf zu tun. Diese (ungewollte vom Standpunkt der Person des Dramas) Doppelsinnigkeit belebt die Tätigkeit unserer Phantasie, steigert eben jene künstlerische Ungeklärtheit und wirkt darum sehr reizvoll. Wohl nie wieder ist die Stimmung, welche die letzten Stunden eines untergehenden Helden erfüllt, so ergreifend und reizvoll gezeichnet worden, wie hier von Schiller.

Nun drängen die Verhältnisse schnell zum Ende.

Sechster Auftritt.

Gordon. Buttler anfangs hinter der Szene.

Buttler. Hier stehet still, bis ich das Zeichen gebe.
Gordon (fährt auf). Er ist's, er bringt die Mörder schon.
Buttler. Die Lichter
sind aus. In tiefem Schlafe liegt schon alles.
Gordon. Was soll ich tun? Versuch ich's, ihn zu retten?
Bring ich das Haus, die Wachen in Bewegung?
Buttler (erscheint hinten). Vom Korridor her schimmert Licht. Das führt zum Schlafgemach des Fürsten.
Gordon. Aber brech' ich
nicht meinen Eid dem Kaiser? Und entkommt er,
des Feindes Macht verstärkend, lad' ich nicht
auf mein Haupt alle fürchterlichen Folgen?
Buttler (etwas näher kommend). Still! Horch! Wer spricht da?
Gordon: Ach, es ist doch besser,
ich stell's dem Himmel heim. Denn was bin ich,
daß ich so großer Tat mich unterfinge?
Ich hab' ihn nicht ermordet, wenn er umkommt,
doch seine Rettung wäre meine Tat,
und jede schwere Folge müßt' ich tragen.
Buttler (herzutretend). Die Stimme kenn' ich.
Gordon. Buttler.
Buttler. Es ist Gordon.
Was sucht ihr hier? Entließ der Herzog euch
so spät?
Gordon. Ihr tragt die Hand in einer Binde?
Buttler. Sie ist verwundet. Dieser Illo focht
wie ein Verzweifelter, bis wir ihn endlich
zu Boden streckten —
Gordon (schauert zusammen). Sie sind tot!

Buttler. Es ist geschehn.
— Ist er zu Bett?
Gordon. Ach, Buttler!
Buttler (dringend). Ist er? Sprecht!
Nicht lange kann die Tat verborgen bleiben.
Gordon. Er soll nicht sterben. Nicht durch euch! Der Himmel
will euren Arm nicht. Seht, er ist verwundet.
Buttler. Nicht meines Armes braucht's.
Gordon. Die Schuldigen
sind tot; genug ist der Gerechtigkeit
geschehn! Laßt dieses Opfer sie versöhnen!
(Kammerdiener kommt den Gang her, mit dem Finger auf dem Mund Stillschweigen gebietend.)
Er schläft! O mordet nicht den heil'gen Schlaf!
Buttler. Nein, er soll wachend sterben. (Will gehen.)
Gordon. Ach, sein Herz ist noch
den ird'schen Dingen zugewendet, nicht
gefaßt ist er, vor seinen Gott zu treten.
Buttler. Gott ist barmherzig! (Will gehen.)
Gordon (hält ihn). Nur die Nacht noch gönnt ihm.
Buttler. Der nächste Augenblick kann uns verraten. (Will fort.)
Gordon (hält ihn). Nur eine Stunde!
Buttler. Laßt mich los! Was kann
die kurze Frist ihm helfen?
Gordon. O die Zeit ist
ein wundertät'ger Gott. In einer Stunde rinnen
viel tausend Körner Sandes, schnell, wie sie,
bewegen sich im Menschen die Gedanken.
Nur eine Stunde! Euer Herz kann sich,
das seinige sich wenden — eine Nachricht
kann kommen — ein beglückendes Ereignis
entscheidend, rettend, schnell vom Himmel fallen —
O was vermag nicht eine Stunde!
Buttler. Ihr erinnert mich,
wie kostbar die Minuten sind.
(Er stampft auf den Boden.)

Siebenter Auftritt.

Macdonald. Deveroux mit Hellebardierern treten hervor. Dann Kammerdiener. Vorige.

Gordon (sich zwischen ihn und jene werfend). Nein, Unmensch!
Erst über meinen Leichnam sollst du hingehn,
denn nicht will ich das Gräßliche erleben.
Buttler (ihn wegdrängend). Schwachsinn'ger Alter!
(Man hört Trompeten in der Ferne.)

Macdonald und Deveroux. Schwedische Trompeten!
Die Schweden stehn vor Eger! Laßt uns eilen.
Gordon. Gott! Gott!
Buttler. An euren Posten, Kommandant! (Gordon stürzt hinaus.)
Kammerdiener (eilt herein).
Wer darf hier lärmen? Still, der Herzog schläft!
Deveroux (mit lauter, fürchterlicher Stimme).
Freund! Jetzt ist's Zeit zu lärmen!
Kammerdiener (Geschrei erhebend). Hilfe! Mörder!
Buttler. Nieder mit ihm!
Kammerdiener (von Deveroux durchbohrt, stürzt am Eingang der Galerie).
Jesus Maria!
Buttler. Sprengt die Türen!
(Sie schreiten über den Leichnam weg den Gang hin. Man hört in der Ferne zwei Türen nacheinander stürzen. — Dumpfe Stimmen — Waffengetöse — dann plötzlich tiefe Stille.)

Nur eine Stelle aus Wallensteins Gespräch mit Gordon aus dem 4. Auftritt wollen wir der Form nach genauer betrachten: „Gib acht! Was fällt da? usw." Diese zwei Worte sind die denkbar kürzeste Einführung in die folgende Betrachtung, der Fünftakter bleibt unvollendet, einige Augenblicke der Spannung folgen hinterher. Und nun, noch wenig bedeutungsvoll, in dem Ton, wie eben ein Diener ein scheinbar äußerliches und geringfügiges Mißgeschick bedauert: „Die goldene Kette ist entzwei gesprungen." Und doch wirkt dieser Satz auf den Hörer höchst bedeutungsvoll, das Ereignis wirkt in diesem Augenblicke, wo Wallenstein eben von seiner Sicherheit gesprochen und Gordon prüfend anschaute, wie ein geheimnisvolles Anzeichen nahen Unglücks, noch bedeutsamer wird es aber durch die Erinnerungen, die sich für Wallenstein an diesen zersprungenen Gegenstand knüpfen. So bedeutsam ist auch seine Form. Es hebt sich dieses Wort sehr markant ab von seiner Umgebung, es füllt einen einzelnen Fünftakter für sich. Solche „isolierte" Reihen, vor allem, wenn sie vereinzelt auftreten, prägen sich dem Ohr ganz besonders nachdrücklich ein. Mit dem Ausdruck „entzweispringen" aber verknüpft sich, besonders für wertvolle Gegenstände, das Gefühl des bedeutsamen Zeichens! Ein eigenartig „gefühlsbetonter" Ausdruck an dieser Stelle!

Wallenstein bleibt ruhig, äußerlich wenigstens vollkommen. Ebenfalls mit einer isolierten Reihe beginnend, wirkt diese Ruhe beinahe wie etwas Unerwartetes, dazu steht eine Schwebung am Anfange, ein tiefer Einschnitt vor dem 5. Takte, aber gerade in diesen letzten Eigenschaften kündigt sich auch schon der Eindruck

an, den das Ereignis auf Wallenstein gemacht hat: „Nun, sie hat lang genug gehalten. Gib!" Nun beginnt die Erinnerung zu spielen; abermals mit einem so kurzen, bedeutsamen Satz setzt sie ein — „das war des Kaisers erste Gunst" — und sofort ist klar, der Verlust ist ihm doch leid; wenn das doch ein „bedeutsamer" Zufall wäre! Die Erinnerung entfaltet sich, über den Reihenschluß hinaus laufen nun die Gedanken und mit ihnen die Satzformen, wie sich in der Erinnerung und Betrachtung immer eins ans andere kettet, so nun auch in der Sprache. Knapp, wortkarg, präzis ist der Abschluß dieser betrachtenden Partie: „Nun, es sei!" Das Sich-Abfinden mit der Tatsache kennzeichnet sich darin trefflich. Man hat jetzt — hinterher — ein Gefühl, als ob wie gegen seinen Willen die Bilder der Erinnerung an der Seele vorübergezogen sind, gegen seinen Willen ihn leise die Wehmut überschattet hat und er sich einen Augenblick ihm selbst überließ. Nun ist er wieder der Vorwärtsstrebende, der Ton der Worte strebt auf, Satz und Vers decken sich in den beiden folgenden Reihen, die diese Gedankengruppe abschließen:

Mir muß fortan ein neues Glück beginnen,
denn dieses Bannes Kraft ist aus,

aber trotz alles Aufstrebens haftet auch hier noch ein Ton des Müden an der Sprache, und besonders die letzte Reihe fällt langsam und nachdenklich ab.

Aber die Erinnerung läßt sich nicht bannen — merkwürdig! Ein isoliertes Gefühl in einer isolierten Reihe: „Wie doch die alte Zeit mir näher kommt!" Nun drängen sich die Bilder heran, erst noch das allgemeinere Erinnerungsbild, ein Verspaar zeichnet es uns, dann aber Einzelzüge, die Erinnerung ist in Fluß und mit ihr die Sprache. In einfacher Anreihung folgt Satz auf Satz. Syntaktische und rhythmische Gliederung kümmern sich — wie oben — wenig umeinander. Aber jetzt das Urteil: Ei, deine Weisheit hat sich schlecht bewährt! — Wie steht da mit einem Male der Strom der Rede still! Nur einen Augenblick! Es folgt die Begründung, sie hat einen lehrhaften Zug an sich, die Satzfolge wird verschlungener, der Stil reicher an Beziehungen, und so herrscht hier wieder die sprachlich-syntaktische Form über die rhythmische:

Sie hat dich früh zum abgelebten Manne
gemacht und würde dich, wenn ich mit meinen
großmüt'gern Sternen nicht dazwischen träte,
im schlechten Winkel still verlöschen lassen.

Es herrscht ein inniges, gegenseitiges Verhältnis zwischen Sinn, Stil, Rhythmus und Melodie; eine „künstlerische Harmonie", die einem nur bei solchen liebevollen Einzelbetrachtungen aufgeht.

14.[1] Der Wanderer in der Sägemühle.

J. Kerner.

Zur Einstimmung. Du wanderst in Gedanken — noch besser in Wirklichkeit — ein einsames Waldtal hinab. Betrachte, wenn möglich ein Bild dazu, Waldtal und Mühle darstellend, so lange, bis du dir die Gegend ganz deutlich und plastisch vorstellen kannst. — Talgrund, tief herabreichendes Gesträuch, Einsamkeit, munteres Wellengeplätscher, Sonnenstrahlenglanz des Sommers über den Wipfeln, Kühle im Schatten unten am Bache. Von weitem her ganz leis und eben vernehmbar erklingt ein Geräusch. Noch ist's ganz fern und nicht näher zu beschreiben, es unterbricht nicht die Ruhe, es stimmt sehr wohl dazu, ein Weben, ein gezogen düsterer Klanghauch. Noch eine Biegung um den Abhang, da liegt vor uns bei 100 Schritt Entfernung die Sägemühle. Aus dem leisen Surren wird immer deutlicher ein Schnarren, die Säge springt auf und ab, das Wasserrad geht seinen schwerfälligen Gang, die klare Flut schäumt und spritzt und braust, und es ist dennoch Ruhe und Heimlichkeit in der Bewegung und etwas Dumpfes und Schweres in den Tönen, die hier anklingen. Das schnarrt hin und schnarrt her und schnarrt und schnarrt, und ein Teilklang fließt mit dem andern zusammen. Das plätschert im Takt, so wie die Kästen am Rad nacheinander sich entleeren, aber ein plätschernder Schlag reiht sich an den andern, und im Überneigen schon fangen die Kästen an, ihr Wasser fließen zu lassen; und so trieft es und ergießt sich in einem fort, immer zu, und im Räderwerk setzt sich das Geräusch fort, ebenso gleichmäßig und ohne Ende. Alle diese vielen Stimmen und ihre Mischung und die Bewegung, die sie lebendig macht, haben so gar nichts von Unruhe und Hast an sich, man kann dabei träumen und sinnen und schlummern. Es wiegt und tanzt und singt dich ein. Träume nur im Wachen, schlummre nicht! Sieh, wie die Säge den Weg sich bahnt durchs Kernholz der alten Tanne, ist's nicht, als zöge sie es heran, immer näher und näher, um mit den scharfen Zähnen recht ins Herz zu dringen. Die Wunde klafft. Klagt es jetzt nicht wie in bitteren Schmerzen? Es zittert der ganze Stamm und bebt. Frieden und Zerstörung wohnen eng beisammen. Was

war das? Setzte nicht eben das Wasserrad mit stärkerem Rauschen ein? Nein, doch nicht! Die Säge schnarrt nur nicht mehr, sie ist hindurch, nach links und rechts fallen die Bretter zur Seite. Wozu mögen sie bestimmt sein: Soll ihr Holz das Tafelwerk eines stolzen Palastes zieren? Oder wandern sie in die Hütte des Armen? Oder betten sie einen stillen Toten ein? — Du sinnst und sinnst. — Es war einmal ein grüner Tannenbaum, unter dessen Zweigen die Vögel zwitscherten, und der zum Himmel strebte in kühnem Wuchse — — und zuletzt hat ein müder Pilgersmann zwischen seinen Brettern ausgeruht in kühler Erde. Es wird uns weh ums Herz. Wer ist der Pilger, dem die Bretter bestimmt sein mögen? Wir? Wir doch nicht, wir sind noch jung! Kommt, laßt uns weitergehen. — —

Du hörst die Mühle schwächer und schwächer und schließlich gar nicht mehr — und du hörst sie doch noch im Geiste und siehst die Bretter fallen. Der geheime Ernst dieser Stunde liegt noch lange auf deinem Gemüte, und es war doch auch wiederum eine schöne Stunde, es zieht dich etwas hin zu der einsamen Mühle im Tale.

Dort unten in der Mühle
saß ich in guter Ruh
und sah dem Räderspiele
und sah dem Wasser zu.

Sah zu der blanken Säge,
es war mir wie ein Traum,
die bahnte lange Wege
in einen Tannenbaum.

Die Tanne war wie lebend;
in Trauermelodie,
durch alle Fasern bebend,
sang diese Worte sie:

„Du kehrst zur rechten Stunde,
o Wanderer, hier ein!
Du bist's, für den die Wunde
mir dringt ins Herz hinein.

Du bist's, für den wird werden,
wenn kurz gewandert du,
dies Holz im Schoß der Erden
ein Schrein zur langen Ruh!"

Vier Bretter sah ich fallen,
mir ward's ums Herze schwer.
Ein Wörtlein wollt' ich lallen,
da ging das Rad nicht mehr.

Besprechung. Im Schnarren der Säge liegt für den Wanderer (den Dichter) ein tiefer Sinn: eine Trauermelodie und eine Sprache, ernster, als wir hätten vermuten mögen. Es ist ein eindringliches „Denk es, o Seele", das unserem Wanderer sich hier tief ins Herz einprägt. Sein Freund Mörike hat dasselbe einst so in Worte gefaßt:

Ein Tännlein grünet wo,
wer weiß, im Walde,
ein Rosenstrauch, wer sagt,
in welchem Garten?

Sie sind erlesen schon,
denk' es, o Seele!
auf deinem Grab zu wurzeln
und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden
auf der Wiese,
sie kehren heim zur Stadt
in muntern Sprüngen;
sie werden schrittweis gehn
mit deiner Leiche;
vielleicht, vielleicht noch eh'
an ihren Hufen
das Eisen los wird,
das ich blitzen sehe!

Christian Günther und ihm nachdichtend Wilhelm Hauff behandeln dasselbe Motiv:

Kaum gedacht, wird der Lust ein End' gemacht!
Ach, wie bald schwindet Schönheit und Gestalt! . .

Es hat die Dichter dieses nahe Beieinander von Jugendfrische und Tod, von Lebensblüte und -welken von jeher tief ergriffen. So ist auch in unserem Liede der Wanderer im Herzen tief berührt bei der Sprache der bebenden Tanne. Gewiß wollte er sich eben noch dagegen verwahren: „Ich bin noch jung, mit mir hat's noch gute Wege!" und doch hätte sein schweres Herze den Mund dabei Lügen gestraft. Da merkwürdig! Plötzlich steht das Werk still, die vier Bretter sind gefallen, die Trauermelodie schweigt — auch das Wort bleibt unausgesprochen, und mit einem unbeantwortbaren „Wer weiß?" zieht der Wanderer von dannen.[1])

Die Stimmung dieses Gedichts ist eine ungewöhnlich ernste, die der Jugend zunächst fern liegt. Darum wähle Stunden innerer Einkehr und elegische Stimmungen für das Versenken in dieses Gedicht. Von solchen Empfindungen aus dringe bald wieder durch zur jugendlichen Freude und Tatenlust: Schillers Lied an die Freude, Uhlands Gesang der Jünglinge, Kerners Wanderlied u. a. führen bald wieder zurück ins echte Jugendland!

Stelle die dir bekannten Gedichte, die das Motiv von der „Mühle" und im besonderen dem „Mühlrad" behandeln, nebeneinander und beobachte, welche Art von Stimmung dieses Motiv am häufigsten geweckt hat!

Die Form für diesen schweren, fast trübseligen Inhalt ist sehr einfach und durchsichtig: Das Versmaß der Nibelungenstrophe mit seinen viertaktigen Rhythmen ist gewählt, und es paßt sich auch diesen Stimmungen sehr wohl an. Was für Inhalte der entgegengesetzten Art hat doch im Laufe der Entwicklung der deutschen

[1]) Unmöglich erscheint, die letzte Reihe so zu verstehen, als ob ein plötzlicher Tod den Wandrer ereile, die Situation verliert da zu viel an Wahrscheinlichkeit. Wohl mag der Dichter mit der Möglichkeit, daß dieser Gedanke dem Leser kommen könnte, gerechnet haben und durch diese Fassung des Schlusses eine gewisse künstlerische Unklarheit beabsichtigt haben, mehr aber kaum.

Dichtung dieses Versmaß gefaßt! In der Lyrik und Epik kehrt es immer wieder, allen Wandlungen der Gefühle schmiegt es sich an. Hier in unserem Gedichte hat es einen etwas schweren, lastenden Gang bekommen, ein Kennzeichen, das es sonst selten an sich hat. (Vgl.: „In schönen Sommertagen" usw.!) Das ist aber nicht etwa nur dem schwermutvollen Inhalte zuzuschreiben, nein, die Form hat sich diesem Inhalte tatsächlich anbequemt: Die Zahl der einsilbigen Wörter ist sehr groß, das bewirkt einen Ausgleich der Tonstärken, der die lebhafte Bewegung hemmt. (Suche Reihen, wo dies besonders deutlich hervortritt!) Schwebende Betonungen sind daher nicht selten, (z. B.?) und so ist es gar nicht möglich, diesen Worten eine lebhafte Bewegung und eine ausgeprägte rhythmische Betonung zu verleihen, ihr natürlicher sprachlicher Charakter verbietet das ebenso wie der Sinn. Diese schwermütige Stimmung, die dem Dichter J. Kerner im Leben eigen war, hat offenbar häufig in ähnlicher Weise wie hier den Rhythmus beeinflußt, denn Uhland z. B. hat ihn immer wieder und wieder auf die Häufung einsilbiger Worte in seinen Gedichten hingewiesen, ohne aber den Grund dafür zu untersuchen. Sicher ist diese Eigentümlichkeit der Form kein Zufall, wahrscheinlich ist sie aus der Gemütslage des Dichters zu erklären.

Wir sahen vorhin, wie das Geräusch des Mühlrads und der Säge ein Zusammenfließen vieler höchst verschiedenartiger Teilklänge darstellt, das nun wie ein ununterbrochenes, zusammenhängendes Ganzes erscheint. Mit dieser Gehörsempfindung verschmilzt nun ganz unmittelbar die Gemütsempfindung, jene ernstschwere Stimmung. Auch dem Wanderer in der Mühle fließt das beides vollkommen zusammen. So stellt das ganze Gedicht eine vollendete Anschauungs- und Stimmungseinheit dar, man kann sie sich kaum ausgeprägter denken. Da ist es interessant, zu sehen, wie nun Strophe mit Strophe aufs engste verknüpft ist, so daß auch in der stilistischen Form dieses Verbundensein zur Einheit sich ausspricht: Jede Strophe knüpft mit ihrem Anfange an die vorhergehende an, fast regelmäßig wiederholt sich ein bedeutsames Wort aus der vorhergehenden zu Anfang der folgenden Strophe. Nach Strophe 3 drängt die Form der wörtlichen Rede so direkt zur nächsten Strophe hin, daß eine derartige Verkettung durch den Ausdruck fehlen durfte.

Die Melodik des Gedichts ist eine ziemlich gleichmäßige, ausgeglichene, der erste Teil (Str. 1—3) und die letzte Strophe liegen tiefer als die beiden Strophen, in denen die Tanne spricht.

15. Heidenröslein.

J. W. Goethe.

I.

Es gibt eine zweifache Auffassung von diesem Gedichte, die in den beiden beigegebenen Kompositionen desselben, der Wernerschen und der Schubertschen, deutlich zum Ausdruck gebracht ist. Die Frage, welche von beiden die richtigere sei, ist kaum zu beantworten; die ersten Forscher sind selbst nicht darüber einig.[1]) Wir wollen diese Gelegenheit daher benutzen, uns einmal beide Auffassungen zu eigen zu machen und zu sehen, wie durch die Verschiedenheit der Auffassung der ganze sinnliche Eindruck, den die Dichtung ausübt, ein veränderter wird, wie bis ins einzelnste hinein Sprachklang, Melodik, Rhythmus, Tempo der veränderten Gesamtstimmung entsprechend sich umgestalten.

Ein Stück Ödland, etwas sandig und doch nicht blumenarm, mußt du vor dir sehen, sei es ein Bergrücken, ein Abhang oder eine weite, stille Tieflandsebene, wie du es eben in deiner Umgebung schauen kannst; träumerische Stille um dich, dazu ein rosenroter Schimmer, ein leuchtend Gelb und Weiß über dem Abhang und mitten darin das liebliche Röschen.

Genieße seine Schönheit! Eine Knospe, im Aufgehen begriffen: wie unbeschreiblich zart das Rot, ein rosenroter Hauch, so liegt die Färbung duftig auf dem jungen Röslein! Wie wohl tut solche Jugendfrische und -zartheit und -reinheit. Jetzt will's nun anfangen, das Leben zu genießen, am Sonnenstrahl sich zu laben, am Lerchenlaut sich zu berauschen. Siehe auch eine voll entfaltete Blüte und eine mit den Spuren des Alters: Sie ist bald dahin, die wundervolle Jugendschöne. Dann sehnt sich niemand mehr nach dem einstmals so schönen Blumenkinde.

Gehe am Morgen zum Rosenbusche! „Der Himmel war dort, wo die Sonne immer heraufkommt, schon ganz rot. Da erwachte das Heidenröslein und rieb sich die Augen. Gleich wird die Sonne kommen, dachte es, und ich bin noch nicht gewaschen und geschmückt! Da flog mit seinen Libellenflügeln der Tau heran und goß ihm aus seinem Silberkrüglein drei Tröpfchen aus. Eins

[1]) Sievers scheint die ernste Auffassung im Sinne der Wernerschen Komposition näher zu liegen; auch F. Avenarius bringt in der Abbildung zu diesem Gedichte im Hausbuch deutscher Lyrik und durch die Überschrift „Ihr Los" zum Ausdruck, daß für ihn das Lied einen ernsten Grundton hat; Saran entscheidet sich für die leichtere, liebesfrohere Weise im Sinne der Schubertschen Komposition, so auch Köster.

zum Waschen, da putzte es sich, eins zum Trinken, das war sein Morgenkaffee, und eins zum Schmücken, das war eine blanke Perle, und Heidenröslein trug sie am Halse als Brosche. Als nun die Sonne kam und nach all ihren Kindern sah, da küßte sie das Heidenröslein und lachte ihm zu, wie eben eine Mutter zu ihrem Kinde lacht, wenn sie ihre Freude dran hat. Da ward Heidenröslein vor Freude und Liebe noch ein wenig röter und die Perle an seinem Halse funkelte wie ein Rubin. Siehst du, da war Heidenröslein morgenschön!" (Alfred Vogel.)

Betrachte es auch neben einer prachtvollen Gartenrose: wieviel einfacher und bescheidener! Nur drei Tröpfchen Tau und fünf liebliche Blättchen und die goldgelben Fädchen, so ganz einfach und gerade deswegen so schön und so begehrt.

Ein wenig von diesen Reizen streift schon der Mittag ab, das Köpfchen senkt sich, leichte Fältchen auf den Blütenblättchen, die Tauperlen sind nicht mehr. Schön ist's noch immer, aber der zarteste Hauch der keuschen Schönheit, der ersten Jugend ist doch dahin, und das ist uns leid, ganz unberührt sollte die Schönheit bleiben. Wenn du es aber brichst, dann ist's sein Tod. Eben noch so jung und morgenschön und dann „mittagswelk", dann fallen die rosigen Blättchen ab, eins ums andere, und — — dahin ist es mit all seiner Schönheit. Solch ein Bild frühen Verfalls stimmt uns wehmütig.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
war so jung und morgenschön,
lief er schnell, es nah zu sehn,
sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: „Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!"
Röslein sprach: „Ich steche dich,
daß du ewig denkst an mich,
und ich will's nicht leiden."
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
half ihm doch kein Weh und Ach,
mußt' es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Zur Vertiefung und Deutung. Bleiben wir zunächst bei der Anschauung! Du siehst das liebliche Gebilde, jung, taufrisch, morgenschön. Eben will es die lose geschlossenen Blütenblättchen

öffnen und Sonnenstrahl und Morgenwind, Heideglanz und den Tautrunk genießen und recht von Herzen fröhlich sein, da kommt der Knabe und sieht das liebliche Gebilde. Das Herz geht ihm auf vor Freude an soviel zarter Schönheit. Er muß es haben, weil er es gern hat, und das bringt dem Röslein den Tod.

Und — als ob es sein Unglück ahne — es wehrte sich, es stach, aber was macht dem Knaben, der schon ungestüm nach dem köstlichen Besitze greift, eine solche Wunde vom Dorn des Röslein! Der Preis ist ihm viel zu wertvoll. Ungestüm, achtlos bricht er's, der wilde Knabe, wie könnte er in diesem Augenblicke an das Schicksal denken, was er damit dem Röschen bereitet! — Nun wurde es bald welk und welker, die Rosenblättchen fielen ab, eins ums andere, und dann war es dahin. Jetzt war dem Knaben weh ums Herz, dahinsterben sollte Jung-Röslein nicht. Nun war's zu spät.

In diesem schönen, anmutigen und das Herz rührenden Bilde des gebrochenen Röschens zeichnet uns Goethe ein Stück Menschenleben: Manches Mädchenschicksal gleicht dem frühen Welken des Heidenröschens. Jugendschönheit und Liebe — — frühes Welken und Tod. So fällt bisweilen der Reif in dem Frühlinge des Lebens — erkältend — zerstörend. Das Volkslied singt davon mit ergreifenden Worten:

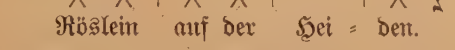
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
er fiel auf die zarten Blaublümelein,
sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb,
sie flohen heimlich von Hause fort,
es wußt's weder Vater noch Mutter.

So sind sie gewandert hin und her,
sie haben gehabt weder Glück noch Stern,
sie sind verdorben, gestorben.

Vortrag. Der Grundton ist ein einheitlicher, ein wehmütiger, aber dennoch will jede Strophe eigenartig gestimmt sein. (Stelle fest, wie die Stimmung von Strophe zu Strophe sich ändert!) Die ganze Jugendschönheit und Lebensfrische des Heidenrösleins muß man aus den Worten der ersten Strophe heraushören. Und so ist denn eine leichte, freudig charakterisierte Vortragsweise nötig, die einzelnen Reihen wollen nicht monoton und mit gleichschweren Akzenten, sondern melodisch lebhaft bewegt und zweigipflig, d. h.

so gesprochen sein, daß zwei von den vier Akzenten der Reihe stärker hervortreten. (Sprich die Reihen in beiden rhythmischen Gestalten und mache dir den Unterschied der Wirkung klar! Solch ein leicht bewegter, jugendfroher Charakter kommt durch diesen Betonungswechsel in die Reihen hinein, so eng sind hier wieder Rhythmus und Gefühlsgehalt miteinander verknüpft.) Versuche, die Reihe „Röslein auf der Heiden" anders als viertaktig zu sprechen, es wird dir nicht gelingen, die Dichtung fordert gebieterisch für alle Reihen vier Takte. Entscheide auch, ob du in der genannten Reihe am Schluß einen ganzen Takt Pause eintreten lassen willst, oder ob du das letzte Wort auf zwei Takte ausdehnen willst:

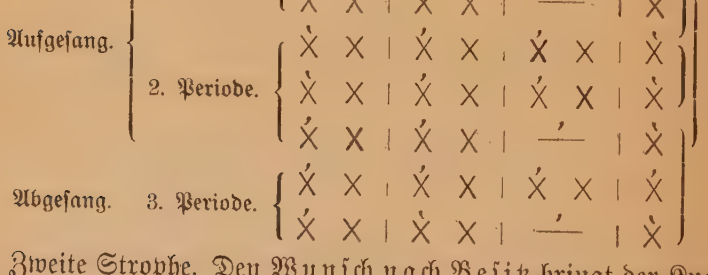


Ich empfehle die letztere Sprechweise in diesem Falle als die klangvoller musikalische, durch die der Vortrag den sangbaren volkstümlichen Charakter des Liedes zum Ausdrucke bringt.

Die zweite Periode (Vers 3—5) muß wie die Morgenschönheit und Jugendfrische und Lebenslust selber anmuten. Beachte den melodischen Aufstieg zu „jung" und das „schönheittrunkene" Abwärtsgleiten auf dieses Wort, beides wiederholt sich in etwas höheren Tonlagen auf „morgenschön". Es muß ein anschauliches Bild durch diese Reihe dem Hörer sich aufdrängen, und ein Hingezogensein zur Schönheit muß man empfinden. Darauf ein klein wenig schneller, noch immer mit deutlicher Unterscheidung der Haupt- und Nebenbetonungen: Lief er schnell, es nah zu sehn; dann steigt es innig, beseligt abwärts, das Zeitmaß wird langsamer, die Betonungen sind ausgeglichen: Sah's mit vielen Freuden. Hier endet die zweite Periode unserer Strophe. Sprich die erste und zweite Periode nebeneinander! Beachte, wie die Dreireihigkeit der zweiten durch Wiederholung des Vordersatzes entstanden ist, und wie diese Wiederholung unwillkürlich einen leisen Reiz zur Beschleunigung wie zur Verstärkung ausübt! Das paßt hier sehr wohl zum Inhalt dieser Reihe.

Die letzte Periode enthält keine Erzählung; man kann sie sich vom Knaben gesprochen denken, sie bringt das Versunkensein in die Schönheit, Freude und Bewunderung und erwachende Sehnsucht zum Ausdruck. Auch eine leise Vorahnung der Vergäng-

lichkeit darf in den Worten schon anklingen. Und so ganz anders wie ihr Sinn ist auch ihr Bau und ihr Eindruck, den sie auf unser Ohr ausübt. Bisher immer zwei Haupt- und zwei Nebenbetonungen. Sprich diese beiden Reihen nun einmal stimmungsgemäß! Du wirst unmöglich die erste von ihnen in zwei Abschnitte zerlegen können, die Betonungen sind alle schwer, eine gleichmäßige Steigerung der Akzentkraft bis zum 3. Takt dieser Reihe hin drängt sich auf, erst die letzte Reihe hat wieder den früheren leichten Charakter. Eigenartig wie der rhythmische Bau ist hier auch die Melodie, sie steigt empor, ganz der rhythmischen Steigerung entsprechend, melodischer Gipfel und Akzentgipfel fallen zusammen. Je deutlicher die Vorstellung des Inhalts ist, je greifbarer du es schaust, das herrliche, zarte Rot, die Frische, den begehrenden Knaben, je inniger du dich mit ihm zu freuen vermagst, desto eher wird es dir gelingen, die Rhythmik und Melodik deines Vortrags harmonisch mit dem Inhalte zu verschmelzen. Höre nunmehr auch die Strophe als rythmische Einheit, achte auf ihre Dreiteiligkeit und darauf, wie der Reim die Teile zusammenbindet! Stelle fest, ob du diese verbindende Wirkung des Reims mit dem Ohr tatsächlich wahrnimmst.



Zweite Strophe. Den Wunsch nach Besitz bringt der Knabe zum Ausdruck, stürmisch, schon etwas rücksichtslos. So das: Ich breche dich! Wieder fällt der melodische mit dem rhythmischen Gipfel zusammen. In dem wiederkehrenden „Röslein auf der Heiden" klingt die ungetrübte Stimmung der ersten Strophe immer wieder fein an.

Dann die folgenden Worte mehr widerstrebend als trotzig, mit einer zarten Vorahnung des Leides, warnend-abwehrend: daß du ewig denkst an mich, das Tempo hier etwas verlang-

samt, die Melodie kann auf einzelne der Hauptsilben leis bittend nach unten gleiten. Der Schluß der Strophe aber bringt alle die für die gleiche Stelle der ersten Strophe hervorgehobenen Momente gesteigert zum Ausdruck!

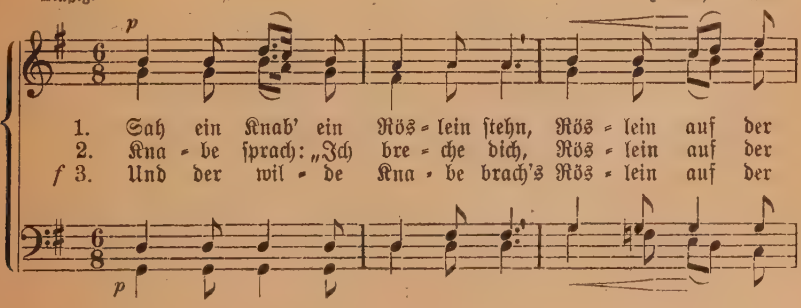
In der dritten Strophe vollzieht sich dann das Befürchtete:

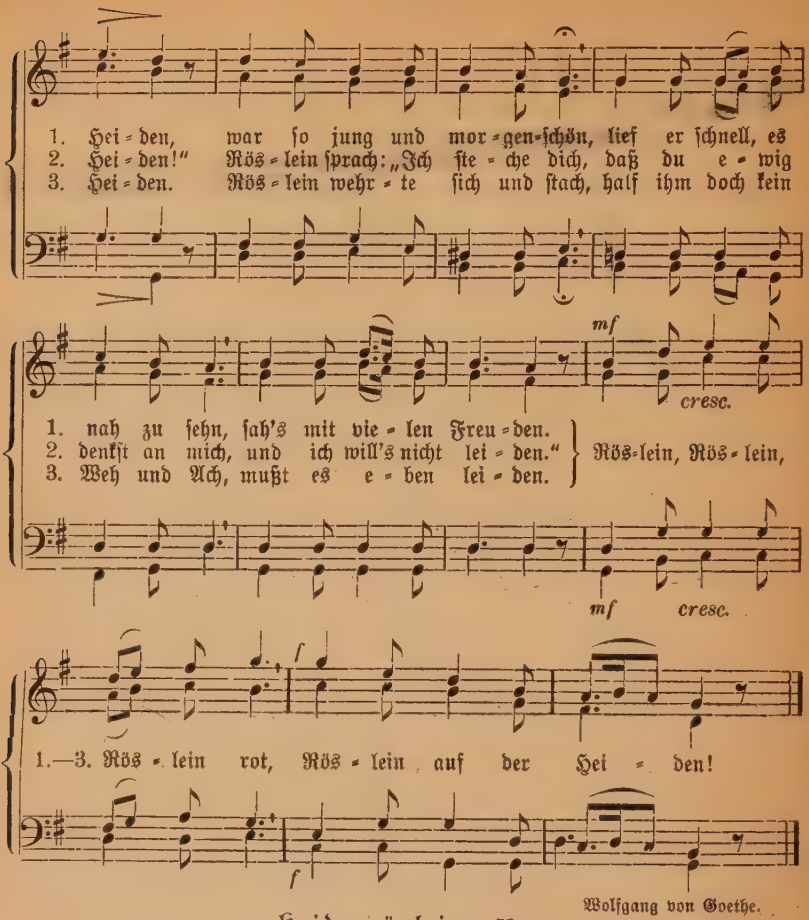
Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden.

Die leichte Bewegung ist weg: Drei schwere Betonungen stellen sich ein, ein langsameres Tempo, die Melodie senkt sich von ziemlicher Höhe langsam herab, schmerzlich, auch über der zweiten bewegteren Reihe liegt jetzt ein ernsterer Klang. Die folgende Reihe hat Hochschluß; „wehrte sich," „stach" tritt hervor, darnach im Ton der Erfolglosigkeit „Half ihm doch kein Weh und Ach": Lauter schwere einsilbige Wörter, langsam gesprochen, die Melodie Schritt für Schritt fallend, wehmütig charakterisiert. Beobachte, wie jetzt der Kehrreim klingt, ob sich die Kraft der Akzente hier auch noch steigert, ob die Melodie noch steigen darf! Mitten in dem wehmutsvollen Ausklingen aber muß die letzte Reihe noch wieder einen Schimmer des früheren Glückes unseres Heidenrösleins hervorzuzaubern wissen! Alle Reihen beginnen auftaktlos (mit einer schweren Silbe). Die Vorläufer, die das Motiv vom Heidenröslein vor der Goetheschen Dichtung behandeln (P. v. d. Alst, Herder) haben leichte auftakthaltige Reiheneingänge. Ob es der ernste Grundton des Liedes war, der Goethe die schweren Eingänge wählen ließ? (Mache dich mit Werners Komposition vertraut und untersuche ihren Stimmungsgehalt gegenüber der Schubertschen!)

Heidenröslein.

Mäßig. Heinrich Werner.


p
1. Sah ein Knab' ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der
2. Kna - be sprach: „Ich bre - che dich, Rös - lein auf der
f 3. Und der wil - de Kna - be brach's Rös - lein auf der
p


1. Hei = den, war so jung und mor = gen = schön, lief er schnell, es
2. Hei = den!" Rös = lein sprach: „Ich ste = che dich, daß du e = wig
3. Hei = den. Rös = lein wehr = te sich und stach, half ihm doch kein
mf
cresc.
1. nah zu sehn, sah's mit vie = len Freu = den.
2. denkst an mich, und ich will's nicht lei = den."
3. Weh und Ach, mußt es e = ben lei = den.
Rös=lein, Rös = lein,
mf
cresc.
f
1.—3. Rös = lein rot, Rös = lein auf der Hei = den!
f
Wolfgang von Goethe.

Heidenröslein. II.

Die Schubertsche Komposition ist nun aus einer wesentlich anderen Auffassung des Gedichts entsprungen. Saran sagt: „Das frische Bild, das der Dichter vor das innere Auge stellt, drückt eine genußfrohe, etwas rücksichtslose Stimmung aus. Der Ton ist flott, doch nicht frivol. Das zierliche Bild, die verkleinernden Ausdrücke Knabe, Röslein verhindern jede aufregende oder bekümmernde Wirkung und lassen das Kunstwerk in der Sphäre des Anmutigen. Goethe kommt eben von der anakreontischen Poesie." Dann bekommt das ganze Lied den Charakter des Anmutig-Übermütigen, „Der Dichter berichtet scheinbar objektiv, aber er nimmt doch innerlich Partei für den übermütigen Knaben, entschuldigt sein Handeln. Vgl. Str. 3: Mußt es eben leiden. Nur

im Refrain klingt Teilnahme für das Röslein durch, nicht ohne leichte Schalkheit."[1])

Durch diese lebensfrohe Stimmung ändert sich der Vortrag sehr wesentlich. Am wenigsten gilt das noch von der ersten Strophe, aber spürbar ist der Unterschied hier auch: Noch leichtere Bewegung, auch in der Melodie, die Intervalle sind größer geworden, besonders im 3. Takt der Reihen tritt das hervor; die Reihe „Sah's mit vielen Freuden" ist ganz der ersten Stimmung mäß leicht bewegt, „vielen" ist abgeschwächt, auf Freuden liegt der stärkste Ton der Reihe. (Vgl. die große Beweglichkeit bei Schubert!) Nur der Refrain ist mitfühlend, nachdenklich, und zugleich eindringlich, verlangsamend zu sprechen, die Akzente zeigen noch immer leichte Stärkeunterschiede, der zweite und vierte übertreffen die beiden andern, das drittemal „Röslein" steigt stark empor, innig, warm, teilnehmend im Klang. Darauf die Schlußreihe, die zur ersten Stimmung zurückkehrt, wieder schnell, deutlich zweigipflig, melodisch bewegt, im zweiten Takt (auf der) von tieferer Tonlage aufwärts strebend, auf „Heiden" liegt der melodische Gipfel. Man kann auch für diese Reihe direkt eine Angleichung aus Schuberts Tonfolge versuchen, die Stimmung wird dadurch trotz der großen Beweglichkeit nicht beeinträchtigt.

Die zweite Strophe gestaltet sich nun zu einem halb neckischen, halb ernsten Spiel: Der Nachdruck liegt bei bréche, stéche. Etwas Schalkhaft-Widerstrebendes liegt jetzt in der Abwehr, die Melodie bleibt lebhaft, das große Intervall bleibt auch hier auf dem dritten Takte ruhen.

Die dritte Strophe aber, ernster im Ton, behält doch einen freudigen, lebensfrohen Zug und hält sich fern von Klage. Um ein Geringes überwiegen noch immer einzelne Akzente: wílde Knabe — wéhrte, stách — Wéh und Ách, mußt, leiden; ganz zart gleitet der Stimmton wie Anteil nehmend abwärts auf: brach, leiden, aber wie gesagt wenig spürbar, auch die Tonschritte sind nur um wenig kleiner geworden.

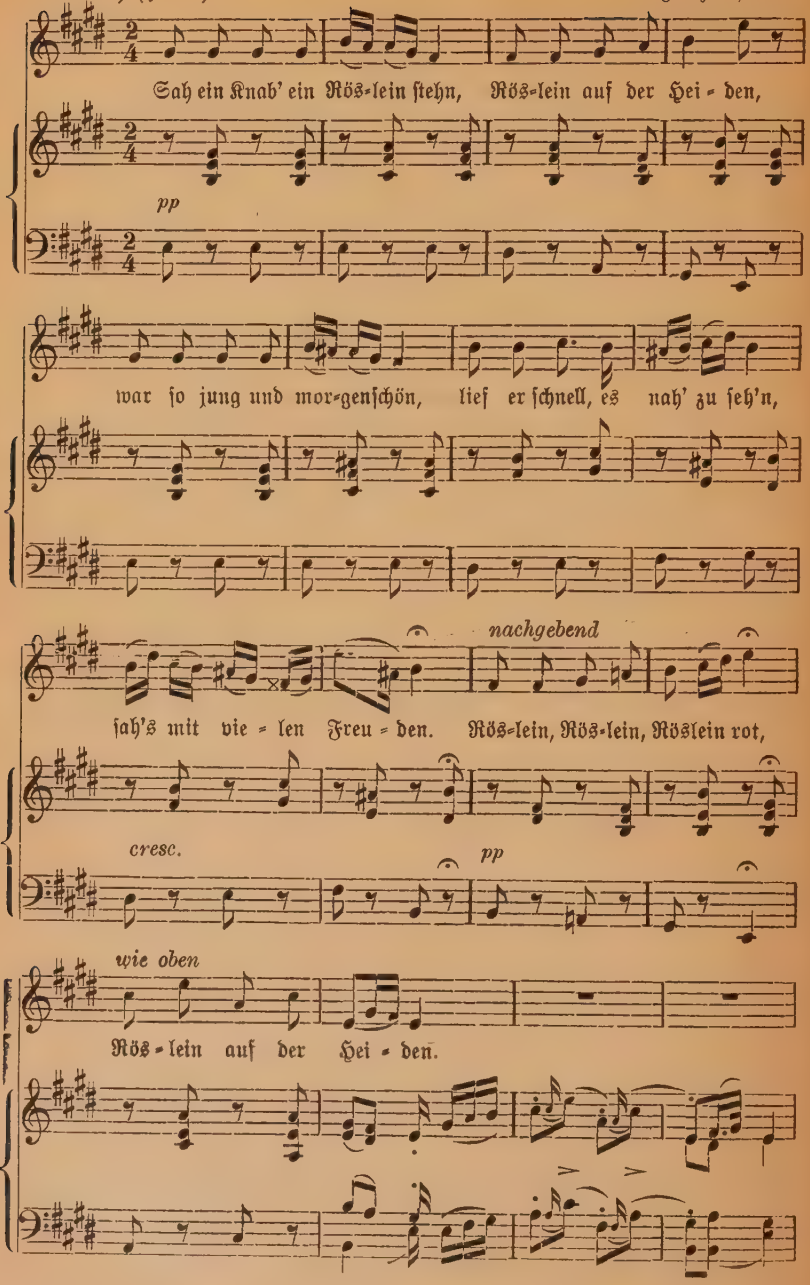
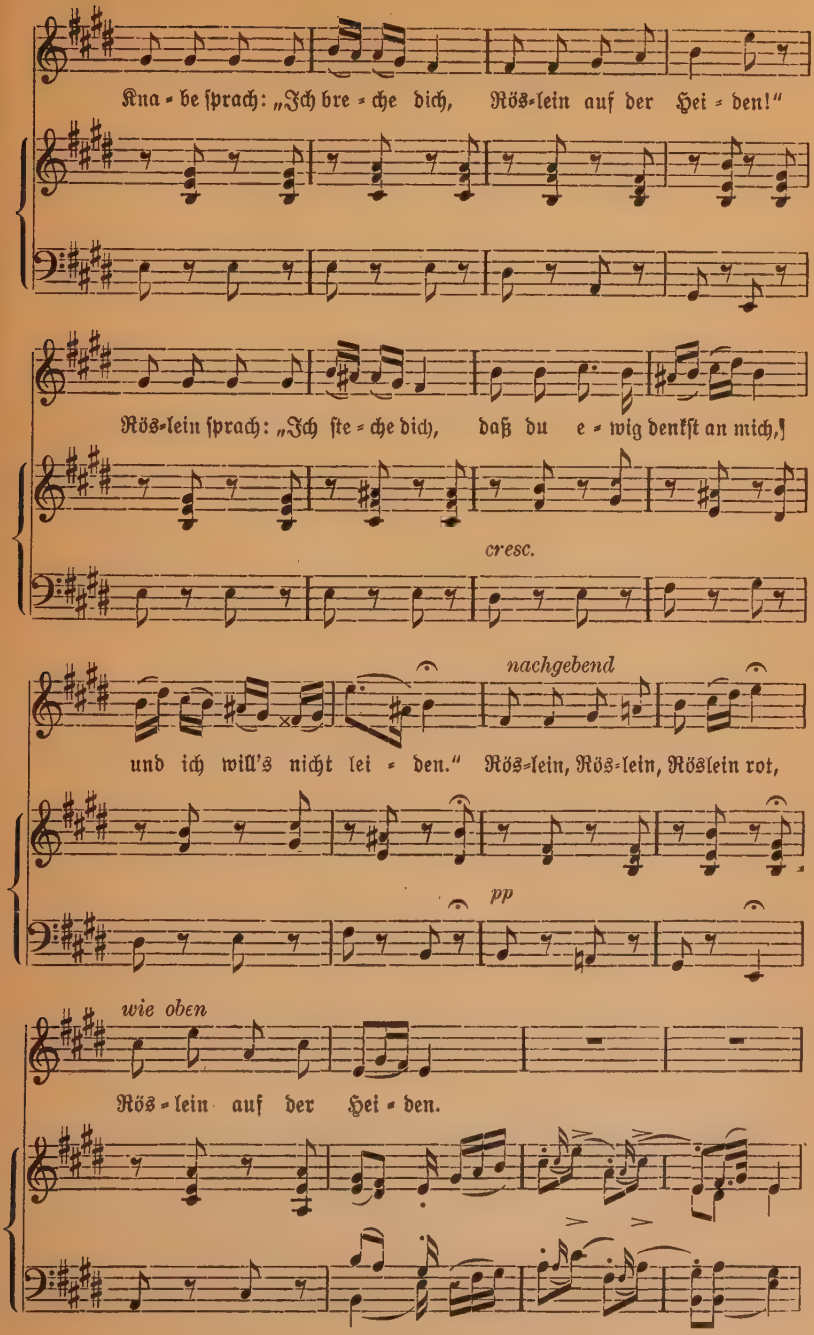
Der ganze Vortrag ist beherrscht von der anakreontisch genußfrohen Stimmung, der Volkston des Liedes kommt bei dieser zweiten Auffassung besser zum Ausdruck, aber sonderbar! Ein Hauch des Ernstes liegt doch noch immer auf diesen Reihen und wer sich einmal innig in Schuberts Lied vertieft, wird ihn neben soviel leichter Lebensfreude auch hier spüren.

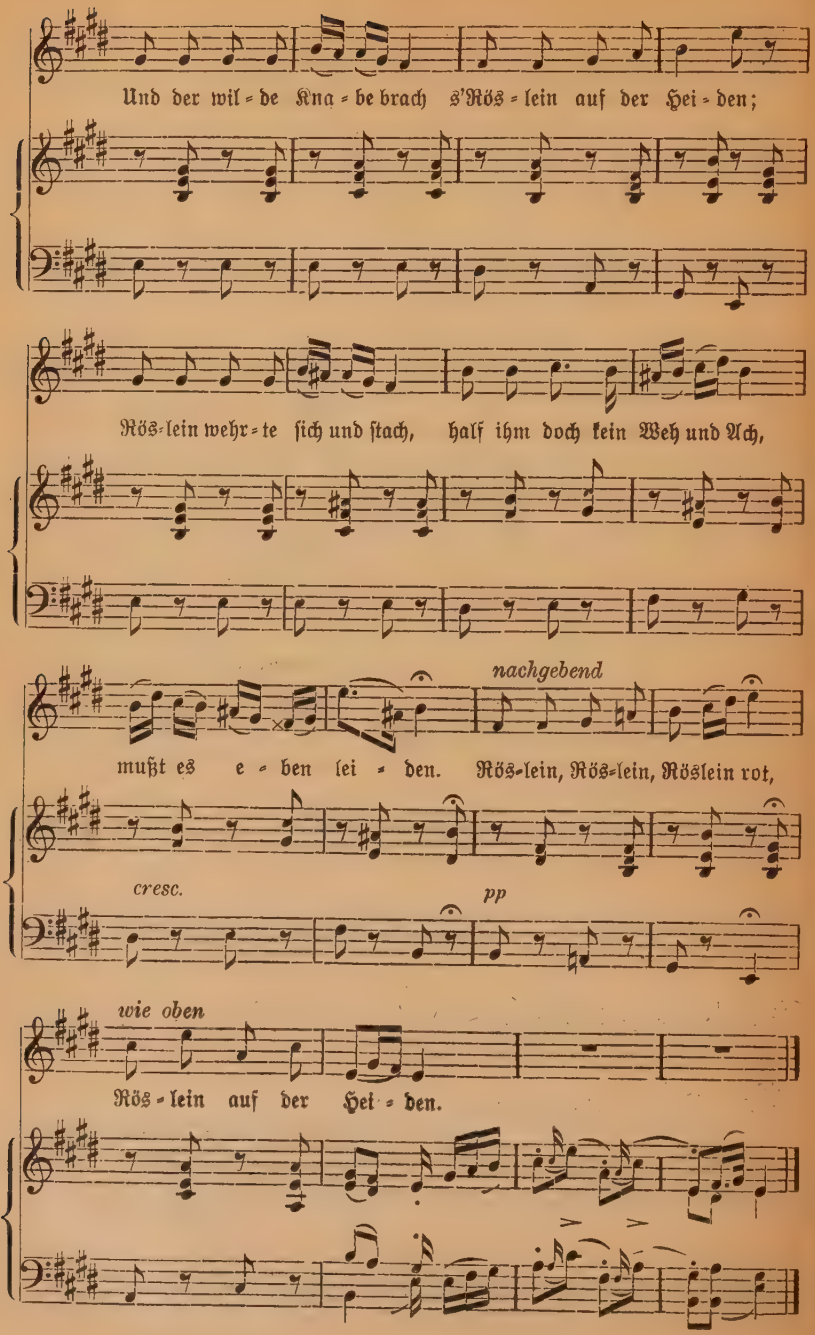
[1]) Deutsche Verslehre. S. 218.

Heidenröslein.

Lieblich (♩=69)

Franz Schubert.


Sah ein Knab' ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der Hei-den,
pp
war so jung und mor-genschön, lief er schnell, es nah' zu seh'n,
nachgebend
sah's mit vie-len Freu-den. Rös-lein, Rös-lein, Röslein rot,
cresc.
pp
wie oben
Rös-lein auf der Hei-den.

Kna - be sprach: „Ich bre - che dich, Rös-lein auf der Hei - den!“
Rös-lein sprach: „Ich ste - che dich, daß du e - wig denkst an mich,
cresc.
nachgebend
und ich will's nicht lei - den.“ Rös-lein, Rös-lein, Röslein rot,
pp
wie oben
Rös - lein auf der Hei - den.


Und der wil = de Kna = be brach s'Rös = lein auf der Hei = den;
Rös = lein wehr = te sich und stach, half ihm doch kein Weh und Ach,
nachgebend
mußt es e = ben lei = den. Rös = lein, Rös = lein, Rös = lein rot,
cresc.
pp
wie oben
Rös = lein auf der Hei = den.

16. Das Nachtlied des Wanderers.

J. W. Goethe.

Der du von dem Himmel bist,
alles Leid und Schmerzen stillest,
den, der doppelt elend ist,
doppelt mit Erquickung füllest,
ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
komm, ach komm in meine Brust!

Auch eine so wunderbare Dichtung voll herrlichster Melodik! Vom Hang des Ettersbergs ist dieses Gebet zum Himmel gesandt worden am 12. Februar 1776; einem Dichterherzen ist es entquollen, das sich in all den inneren Erregungen im Tiefsten nach Frieden sehnt, in das nicht nur der Schmerz, nein auch die Freude so tiefe Spuren eingräbt und in dem sie so stark erregende Wirkungen hinterläßt, daß es für den Dichter einer Stillung selbst der freudigen Affekte bedarf:

alle Freud und Schmerzen stillest

steht im Faksimile der Handschrift in dem Heft: Zur Erinnerung an die Feier des 28. Augusts 1849. Wer sich ganz in die Friedenssehnsucht eines so übervollen Herzens hineinlebt, dem wird sich die Melodik dieser Zeilen offenbaren. Ein durchweg tiefgestimmtes Lied liegt hier vor. Hohe Tonlage ist hier der Tod der Wirkung; es ist, als ob sich die Tonlage dem ernsten auftaktlosen Rhythmus, diesen ruhig und langsam dahinfließenden zweigipfeligen Viertaktern, die an zwei Stellen (Vers 1 und 6) durch schwebende Betonungen eingeleitet werden, innig anschmiege. Die rhythmische Zweigipfeligkeit macht sich aber in der Melodik dieser Verse sehr wenig geltend. Beide Faktoren stehen in Kontrast, in einem echt künstlerischen Kontrast, denn in ihm kommt der diese Dichterworte durchklingende Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Herzensbedürfnis vollendet fein zum Ausdruck. Die tatsächliche Ruhelosigkeit des Dichterherzens spiegelt sich in der bewegteren zweigipfligen Form des Rhythmus, die aber durch all die Unruhe sich ganz gleichmäßig hindurchziehende Friedenssehnsucht — das Gedicht ist gleichsam von ihr zart durchhaucht — beherrscht die Melodie, und so senken sich denn die meisten dieser Reihen von mäßiger Höhe aus ganz allmählich, nur an ein paar bezeichnenden Stellen in größeren Schritten, in langsamem Tempo der Tiefe zu. Alle

Verse weisen ausgeprägten Tiefschluß auf, ausgenommen ist höchstens die Reihe:

Was soll all der Schmerz und Lust?,

die zwar auch sehr stimmungsrein mit Tiefschluß gesprochen werden kann, bei der aber auch ein Bleiben auf mittlerer Tonlage, keineswegs jedoch ein Ansteigen nach dem Schluß hin, statthaft ist. Es ist sehr interessant, zu sehen, wie mit der Änderung der zweiten Reihe: „Leid in Freud'" — eine charakteristische Änderung der Melodieführung verbunden ist. Im ersten Falle ist die Melodie dieser Reihe durch das schon erwähnte ruhige Absteigen zur Tiefe hin gekennzeichnet. Heißt es aber: „Alle Freud'" . . . ., so bewegt sich die Melodie erst nach aufwärts, um inmitten der Silbe „Freud'" umzukehren, innerhalb dieser Silbe noch ein gut Stück nach unten zu gleiten und dann bei „Schmerzen" noch einmal einen Augenblick Halt zu gewinnen. Auch hier zeigt sich, wie innig Inhalt und Melodie verknüpft sind, wie denn auch die Steigerung, die die zweite Reihe inhaltlich der ersten gegenüber darstellt, darin melodisch zum Ausdruck kommt, daß die zweite von etwas höherem Niveau aus abfällt als die erste. Die dritte Reihe ist auch melodisch zweigipfelig (**dop**pelt und **e**lend liegen hoch), die vierte schon wieder weniger ausgeprägt. Eigenartig ist ferner die Melodie der sechsten Reihe. Den Schluß derselben erwähnten wir schon. Rhythmisches und Melodisches wirken, besonders am Eingange, harmonisch zusammen. Die schwebende Betonung ist durch drei verhältnismäßig hohe Töne melodisch hervorgehoben, „soll" erhebt sich nur noch ein wenig über die beiden anderen und das Tempo verlangsamt sich zugleich stark an dieser Stelle, die den Höhepunkt des erregenden Affekts darstellt. Und nun quillt das Herz des Dichters über in dem Wunsche

Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust.

Was alles in diesen zwei Worten liegt „Süßer Friede", welche Fülle von nur geahnter und ersehnter Glückseligkeit, wer will's ergründen! So räumt ihnen Goethe eine volle Reihe ein, sie sollen mit gedankenvoller Sehnsucht gesprochen werden, sie sollen vier Takte füllen

Goethe reiht die Worte so zusammen, daß ein Komma dahinter zu stehen kommt, so paßt nun auch die Pause am Reihenschluß.

Entsprechend diesem höchst bezeichnenden rhythmischen Bau gestaltet sich die Melodie ganz eigenartig: Eine zweimalige Abwärtsbewegung in ziemlich großen Schritten, die zweite in etwas tieferer Lage als der erste, zeichnet sie aus. Auch darf die Tonhöhe für „sü" keine feste, sondern muß eine fließende, nach der tieferen Lage von „ßer" hin gleitende sein, dadurch kommt diese Mischung von Sehnsucht und vorausgeahntem Befriedigungsgefühl erst recht zum Ausdruck. Dann erhebt sich die Melodie noch zweimal in den beiden bittenden „Komm" der letzten Zeile, um dann ruhig nach der Tiefe hin auszuklingen.

Es ist ein wahrer Nachtgesang eines sehnenden Wanderers, und wo immer volle Herzen diese Poesie über die Lippen treiben, da wird der Klang innig und harmonisch den Gedankengehalt begleiten und durchfluten. Singen läßt Pestalozzi seine Schweizer Bäuerin mit ihren Kindern diese weihevollen Verse zum Abendgebet, singen, nicht sprechen. Das ist fein empfunden und ein Zeichen, daß Pestalozzi auch einer von den Sehnenden war, die solche Worte mit dem Herzen so zu fassen verstehen, daß sie einen tönenden Widerhall geben.

Will man die Wirkung dieses ergreifenden Nachtliedes ganz verstehen, so muß man auch einmal die Satzfügung betrachten: sie ist gleichsam eingestimmt auf diesen lang verhaltenen und innig empfundenen Ruf nach Frieden. Das heiße Sehnen bewegt das Innerste in seinen tiefsten Tiefen schon längst, ehe der Ruf über die Lippen kommt: Das ist's eben, was sich so trefflich im Satzbau spiegelt. Mit Relativsätzen geht es an, drei reihen sich nebengeordnet aneinander und in den dritten schiebt sich, untergeordnet, nochmals eine weitere Relativkonstruktion hinein. In diesen Sätzen häuft sich das Sehnen an, der Friedenssehnsuchtsruf bereitet sich vor, so daß man ihn nunmehr unmittelbar erwartet; aber die Lösung der Affekte folgt noch nicht, sondern wie ein Aufschrei der Unlust drängt sich nun erst noch das Wort ein: „Ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust?" So ist die Spannung nochmals gesteigert worden, und nun erst, nachdem sie ihren denkbar höchsten Gipfel erreicht hat, folgt die Lösung, und es folgt endlich der zu jenen relativischen Vordersätzen gehörende Nachsatz in Form eines heißen Wunsches. — Fühlt man da nicht wieder, wie auch die Stileigentümlichkeiten in der innigsten Beziehung zum Inhalte stehen und gar nicht für sich allein betrachtet werden dürfen!

17. Die frühen Gräber.

Fr. G. Klopstock.

Willkommen, o silberner Mond,
schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib', Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt; das Gewölk wallte nur hin,

Des Maies Erwachen ist nur
schöner noch wie die Sommernacht,
wenn ihm Tau, hell wie Licht, aus der Locke träuft
und zu dem Hügel herauf rötlich er kommt.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
eure Male schon ernstes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht!

Ein Einsamer wandelt aus dem kleinen Städtchen in die warme Sommernacht hinaus — der Dichter. Durch stille Gassen schreitet er und darnach den sanften Hügel hinan, von dessen Höhe her die stillen Gräbermale winken; dahin zieht ihn sein Herz. Ihm ist ernst zumute. Indem er langsam zur Höhe steigt, wird sein Blick freier. Drüben am östlichen Himmel lagert Gewölk. Am Horizonte scheint's zu liegen und an den Bergen zu hängen, aber höher hinauf am Himmel löst sich's auf und zieht sich in losen Streifen dahin. Da schaut dunkler Nachthimmel mit einzelnen goldnen Sternen durch das graue Gehänge. Und jetzt lichtet sich's dahinter, Silberschimmer, immer glänzender — und nun tritt langsam der Mond hervor, strahlend und mild, und übergießt den schwarzen Wald und die grüne Aue mit dem lieblich bleichen Lichte. Willkommen, o silberner Mond! Ein Einsamer grüßt dich! Wandere getreulich mit, so stumm und still, so ernst und mild, nächtlicher Gefährte! Was ist das? Wie ein Schatten legt sich's plötzlich auf den Hügel. Droben hat er sich verborgen hinter jener Wolke. Willst du entfliehen? Wandelst du schnelleren Lauf am Himmel als ich? O eile nicht! Sieh, du weilst so gern bei den Denkenden, den Einsamen, bei den stillen Grüblern, und ich bin ein solcher einsam sinnender Denkender. Bleib, Gedankenfreund! — Da wird's schon wieder lichter, die Wolke eilte nur unter ihm hinweg, bei ihr wohnt nicht die stille Ruhe, aber er wandelt sacht mit dem Freunde. Wie selig ist solch eine Abendstunde! wie innigschön das Bild der stillen Landschaft! Und doch, das Schöne ruft die Erinnerung an noch Schönres hervor.

Wenige Wochen vorher hatte der Dichter auch an dieser Stelle gestanden und nach Osten geschaut. Da stieg ein lichtglänzender Maimorgen hinter dem Hügel da drüben purpurn herauf. Erst lag die Nacht noch auf den Fluren, dann aber schwirrten die Lerchen auf, und dann glühte es mild, und dann mischte sich Gold in den Purpur, und es strahlte durch den weißen Nebel, wie neugeboren schälte sich die frische, lichtklare Natur aus der Hülle und an den Halmen und Blättern hingen die Tautropfen und funkelten, hell wie Licht. Das war ungedämpfte Pracht, Jugendfrische der Natur, — wie ein lebensfroher Jüngling, ein herrlicher Königssohn, mit goldnen, taubeträuften Locken, heraufsteigend in jugendlichem Rot der Wangen, so berührte dieser heraufsteigende Maitag die Seele — heute ist's gemilderte Schönheit, abgetönt alles und halb verhüllt — — Mondnacht.

Gibt es edlere Freuden und reinere, als sich zu versenken in solche Pracht und Lieblichkeit der Natur? Wie unbewußt fast ist der Dichter in den stillen Friedhof eingetreten, er wandelt langsam zwischen Hügeln dahin. Da ergreift ihn tiefes Weh. Da liegt sein Weib und sein Kind — seit fast zehn Jahren schon. Das dunkle Moos hat den Stein beinahe überzogen. Wie die Jahre jagen! Er möchte es kaum glauben. Das Bild der Lieben steht noch so ungetrübt vor der Seele. Dort unter jenen Hügeln Jugendfreunde. O es war einmal. — — Heute wandelt der Dichter nicht mehr mit teuren Freunden in ernsten Gesprächen zum stillen Hügel, und er begrüßt den herrlichen Maimorgen nicht mehr am Arm des lieben Weibes. Sie ruhen im Grabe und er ist allein. —

So sind es drei Bilder, die an des Dichters Seele vorüberziehen: eins erlebt er in der Anschauung, die Mondnacht mit dem silbernen Schein; die beiden anderen in der Erinnerung. Das schöne Bild vom stillen Gefährten der Nacht weckt das schönere, die Pracht des Maimorgens: eine Erinnerung, die ihrem Wesen nach hauptsächlich Schauen, inneres Schauen ist. Am schönsten aber ist der Genuß beider, selbst noch in der Erinnerung, gemeinsam mit lieben Freunden: eine Erinnerung, deren Kern fühlendes Denken ist. So entwickelt sich der ganze Inhalt des Gedichts in stetiger Steigerung. Es ist ein kunstvolles Gefüge, nach dem sich die einzelnen Gedankenglieder ordnen. Jede Strophe füllt ein einheitlicher Gedanke aus; die beiden ersten stehen sich innerlich wieder näher, es sind zwei der wunderbarsten Bilder aus der Natur, die uns der Dichter

zeichnet und zwar so, daß er zunächst noch gar nicht mit Worten hindeutet auf den Genuß dieser Naturschönheiten, gemeinsam mit lieben Menschen. Diese Beziehungen liegen hier in Strophe 1 und 2 unendlich fein angedeutet, nur zwischen den Zeilen, wie wir gleich noch sehen werden. Die dritte Strophe erst bringt das Grundmotiv von den frühen Gräbern und damit den Gedanken, daß der Vollgenuß irdischer Herrlichkeiten erst im Verein mit edlen Freunden ermöglicht wird und daß keine Erinnerung so sehnend, so tief das Herz bewegt wie die an einstiges Glück in lieber Gemeinschaft, deutlich zum Ausdrucke. Der Gedanke beherrscht aber das Ganze, die Überschrift schon weist darauf hin, durch die ganze Ode klingt es leise hindurch wie bei Goethe: Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt, einen Freund am Busen hält und mit dem genießt. Dieses Grundmotiv sichert die Einheitlichkeit der Dichtung, es schafft den einheitlichen (ernsten) Grundton. Bis in die einzelnen Strophen hinein setzt Klopstock die sorgsame Gedankenfügung fort, aber trotzdem bleibt alles ungezwungen und ganz natürlich. Die Strophen entfalten sich in deutlicher Zweiteiligkeit. In allen drei Strophen unterscheiden sich beide Teile inhaltlich sehr scharf. Strophe 1, Vers 1 und 2, führen uns hinein in die Anschauung, und der Einzelzug, der am meisten dem Dichter zum Herzen spricht, wird klar herausgehoben: der silberne Mond, der stille Gefährt dem einsamen Mann. Vers 3 und 4 demgegenüber eine leise Befürchtung, eine Bitte und dann die Lösung der Spannung: er bleibt. Wieviel erregende Momente doch in dem zweiten Teile der Strophe, wie ruhig dagegen der erste Teil: eine einfache, innige Begrüßung. — Die zweite Strophe führt in der bereits gekennzeichneten Steigerung hin zur Erinnerung. In aller Schlichtheit und ohne jeden Affekt wird das neue Bild aufgerollt und — wie das auch beim wirklichen Betrachten von Bildern geschieht — zunächst als Ganzes in seiner ungeklärten Gesamtwirkung genossen, deshalb das ruhige, summarische, ästhetische Urteil im ersten Teil der Strophe. Dann aber setzt das spezialisierende innere Schauen ein, und es entsteht ein in gefühlserfülltem Schauen reichbelebtes Bild, und wieviel glückliche Erlebnisse verknüpfen sich mit diesem Naturbilde! Da kann es gar nicht fehlen, daß in der dritten Strophe nunmehr die stille Wehmut durchdringt: mit Worten voll von innigem Weh zieht die ernste Tatsache vorüber: frühe Gräber der teuersten Menschen, dann aber wieder heiße Sehnsucht und tiefe Erregung, die wunschbeseelte Erinnerung. Es ist merkwürdig, wie so inner-

halb jeder Strophe Ruhe und Bewegung wechseln und wie streng sich die Gedanken und Gefühle einfügen in die Strophen und Perioden. Weil sich aber so einfach und natürlich eins ans andere fügt, weil der konkrete Inhalt so stark das Abstrakte überwiegt, weil so tiefe und wahre Gefühle zum Ausdruck kommen und die Sprache sich so ganz zwanglos und natürlich zum Inhalte fügt, so berührt diese Kunst des Disponierens nicht wie etwas Gekünsteltes, die bewußte kunstvolle Ordnung der Gedanken und die natürliche Ordnung, die Anschauung, verschmelzen zu einer reinen Harmonie.

(Ob man das von allen Oden Klopstocks sagen kann? Vgl. Züricher See. An Gott. Kriegslied [Heinrich der Vogler]. An Fanny.) Wie das Grundmotiv von den frühen Gräbern und von der stillen Erinnerung an treue Freunde, mit denen zu genießen das höchste Glück ist, tatsächlich an allen Stellen der Dichtung, mehr oder minder verhüllt, anklingt, das müssen wir noch genauer betrachten!

Da begrüßt der Dichter den silbernen Mond als schönen, stillen Gefährten. Wir können uns den Dichter kaum anders vorstellen als einsam, einsam auch im Leben. Dann erst bekommt das „Willkommen" den rechten Gefühlswert! Dann klärt sich auch der Ausdruck „Gedankenfreund" auf: ernste Gedanken und sehnende Gefühle bewegen dem einsamen Mann das Herz, wehmütige Erinnerungen — und der Mond breitet „lindernd seinen Blick darüber und mild wie das Auge eines Freundes". Und nicht davoneilen soll er — mancher Freund aus frühen Jahren ist dem Dichter im Tode vorangeeilt; wandelt er doch eben jetzt frühen Gräbern zu — sonst wäre er wieder ganz einsam. Nun freilich, sie sind dahingegangen, aber ihr besseres Ich ist auch im Tode geblieben: das Gewölk wallte nur hin. Aber der allerteuerste war doch, Meta, sie! Mild und sanft war sie wie der stille Mond da oben, aber noch viel mehr: prächtig und voll Wärme wie der junge Maientag, wie die aufgehende Sonne und rein und keusch wie die taugebadete Mainatur. Das war Maies Erwachen, als unser Liebesglück uns aufging. Wie kurz ist's gewesen. — Da schläft sie. — — Wie ein ganz leiser Anklang an das frühe Scheiden kann das Bild von den taubenetzten Locken des wonnigen Knaben (wie in der dichterischen Phantasie sich der Mai gestaltet) wirken. Tränen an frühen Gräbern sind auch ein Maientau, und eine edle Art. So klingt überall das Grundmotiv zwischen den Zeilen wider! Es herrscht eine vollkommene Einheit der Stimmung.

(Man kann noch eine ganze Reihe feiner Beziehungen finden zwischen der Anschauung, von der der Dichter ausgeht, und den Erinnerungen, die sie weckt. Ich verweise nur darauf!)

Sehr poetisch wirkt die feine Abtönung der Gefühle, denen der Dichter Ausdruck verleiht. Frühe Gräber — ernste Erinnerung, heißes Sehnen, ein Nachempfinden des höchsten menschlichen Glückes, aber eben ein Nachempfinden, ein zartes Klingen des Gemüts, kein Verzweifeln, keine Hoffnungslosigkeit, keine Verbitterung, aber auch kein ungezügeltes Aufjauchzen, eine stille, tiefe Wehmut, eine gedämpfte Freude, nirgends ein Affekt. Das gibt dem ganzen Gedicht einen wohltuenden, zarten Ton, einen keuschen Ton. Noch einen Schritt weiter in der Abtönung ist Klopstock in seiner Ode „Das Wiedersehen" gegangen. Hier zeigt sich aber auch schon leise, daß die Gefahr besteht, in den Ton der bloßen Betrachtung zu fallen, wenn die Abtönung der Gefühle und Affekte zu weit getrieben wird. Im ganzen dieselben Motive, dieselben Empfindungen, auch hier viel Erinnerung, nicht die unmittelbare Anschauung, aber alles noch ruhiger, noch gedämpfter, daher die Bilder blasser, die Gefühle abgeschwächt; der Greis redet hier; wie vom Schleier des Alters verhüllt, schaut er noch aus ferner Ferne das einstige Glück und fühlt noch einen leisen Nachklang, sein Sehnen aber geht auf ein neues, zukünftiges Glück, sein geistiges Auge blickt mehr nach vorwärts als zurück:

Der Weltraum fernt mich weit von dir,
so fernt mich nicht die Zeit,
wer überlebt das Siebzigste
schon hat, ist nah bei dir.

Lang sah ich, Meta, schon dein Grab
und seine Linde wehn;
die Linde wehet einst auch mir,
streut ihre Blum' auch mir.

Nicht mir! Das ist mein Schatten nur,
worauf die Blüte sinkt,
so wie es nur dein Schatten war,
worauf sie oft schon sank.

Dann kenn' ich auch die höhre Welt,
in der du lange warst;
dann sehn wir froh die Linde wehn,
die unsre Gräber kühlt.

Dann . . . Aber ach, ich weiß ja nicht,
was du schon lange weißt;
nur daß es hell von Ahnungen
mir um die Seele schwebt.

In wonnevollen Hoffnungen
die Abendröte kommt,
mit frohem, tiefem Vorgefühl
die Sonnen auferstehn.

Der Vortrag unserer Ode verlangt ein feines Studium, und gerade diesmal ist es wichtig, außer in den geistigen Gehalt auch in die sinnlichen Elemente der Form einzudringen.

Es liegt viel Ruhe, viel zarte Abtönung über allen Zeilen, und auch da, wo das innige Sehnen und die innere Bewegung stärker durchbrechen, darf ein gewisses Maß der Lebhaftigkeit nicht überschritten werden. Wie klingen nun die Strophen zum Ohre?

Wir haben ein antikes Versmaß: Strophen, zwei Achtsilbler, an die sich zwei Elfsilbler fügen, ein leichter Eingang wechselt immer regelmäßig mit einem schweren, im übrigen fügen sich leichte und schwere Silben in ungleichmäßiger Folge aneinander nach folgendem Bilde:

⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— — ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —

In dieses Schema hinein hat der Dichter seine Worte gefügt, aber spürt man irgendwo einen Zwang? Und sodann: Ist das wirklich die alte Strophe noch mit ihren 3, 4, 6, 5 schweren (langen) Silben in jeder Reihe? Sprich diese Strophen einmal laut, der Stimmung gemäß. Sie klingen ganz anders:

Willkommen, o silberner Mond ‖ ‖
‖ Schöner, stiller Gefährt' der Nacht.

Das sind zwei Viertakter, deren erster durch Pausierung vollständig wird. Auch in Strophe 2 und 3 verlangt die erste Reihe eine — wenn auch wegen der engen Verbindung mit Reihe 2 beschleunigte — Pausierung. — Nun aber setzt die größere Bewegung des Gemüts ein, und das kommt im rhythmischen Bau der 3. und 4. Reihe aufs anschaulichste zum Ausdruck: Die elf Silben fügen sich zu fünf, bisweilen auch zu vier Takten. Strophe 1,

Reihe 3 sprechen wir am besten fünftaktig, so klingt sie in ihrer leisen Befürchtung und ihrem innigen Bitten charakteristisch über die andern hinaus:

Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund.

Dabei kann man die letzte schwache Betonung allerdings so weit zurücktreten lassen hinter den Hauptbetonungen, daß diese Reihe auch viertaktig empfunden wird, die letzte Betonung stellt ein Ausklingen des 4. Taktes dar. So gestaltet sich auch in der zweiten Strophe die dritte Reihe dem Ohre zu einem silbenreichen Viertakter. (Sprich sie so!) In Strophe 3 kann man die dritte Reihe nicht anders als fünftaktig sprechen:

Ó wie war glücklich ich, als ich noch mit euch . . .

Dieses gedankenvolle Sehnen kennzeichnet sich sehr wohl in den weiter ausgesponnenen fünftaktigen Rhythmen. Fünftaktig sind auch die Schlußreihen sämtlich und schwer, ernst und getragen klingen die Rhythmen im Ohr, nach einer schweren Silbe am Ende der 3. Reihe setzt die 4. immer sogleich wieder schwer, wenn auch mit Nebenbetonung ein. Es sind dies tatsächlich keine antiken Strophen mehr, sie haben sich unter der Hand des Künstlers unbewußt zu deutschen umgewandelt, zu zweiteiligen Strophen mit Reihen, die sich bald vier- bald fünftaktig gliedern und deren Silbenfülle an den verschiedenen Stellen der Strophen eine sehr verschiedene ist, deren rhythmischer Schlag aber dem Ernste und der Ruhe der Stimmung des ganzen Gedichtes gemäß ein langsamer und ruhevoller ist.

Nun muß man sehen, wie der inhaltliche Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten Teile jeder Strophe sich im Rhythmus spiegelt: Wieviel ruhiger mutet die erste Hälfte der Strophen an: gleichmäßig die Tonstärke, das Tempo, viel Ruhe über den Schlußpausen der 1. Reihe; lebendiger dagegen immer die zweite Hälfte der Strophen, mehr Dreisilbler unter den Takten, ein oder zwei sich stark heraushebende Akzentgipfel nehmen wir wahr, z. B.:

Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund.

In zwei oder gar drei Stärkegraden sind die Betonungen da abgestuft, es ist Bewegung in den Rhythmus gekommen, ganz gleichstark folgen sich dagegen die Akzente der ersten beiden Reihen, alle Betonungen sind ausgeglichen. Der schöne Ausdruck der Ruhe neben dem der Erregung. Dazu kommen für die zweiten Hälften der Strophen die breiter sich entwickelnden Fünftakter gegenüber den

Viertaktern. Die 4. Reihe kehrt dann immer zur Ruhe des ersten Teiles zurück. Lies nur einmal laut neben der eben zitierten Reihe etwa die Anfangsreihe: Willkommen, o silberner Mond ... Der Unterschied ist handgreiflich. So gibt dieser Rhythmus uns in allen Einzelheiten ein Bild der Innenvorgänge im Herzen des Dichters. Ich belege diese Gegensätze noch durch einige Beispiele:

Des Maies Erwachen ist nur ⏑ ⏑
Schöner noch wie die Sommernacht — dagegen:
Wenn ihm Tau, hell wie Licht, aus der Locke träuft.
Ihr Edleren, ach, es bewächst ⏑ ⏑
Eure Male schon ernstes Moos — dagegen:
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch ...

Aber wie nun trotz der gesteigerten Bewegung des Gemüts das Ruhevolle der Stimmung nie gestört wird, — es sind immer nur sanfte Wellen der Erregung, nie Sturmeswogen — so auch hat der Rhythmus in den belebteren Partien doch so manches ausgleichende, dämpfende Element in sich: Da fehlen in Vers 3 zwischen den beiden Betonungen nicht und bleib die leichten Silben, und sogleich ist der Gang des Rhythmus hier beschwert; (das wiederholt sich in Vers 4, 8, 12) da häufen sich in Vers 7 und 11 die einsilbigen Worte, und die unbetonten Taktteile erhalten eine gewisse Schwere, wie Schwebungen nehmen sich besonders die Eingänge jener erregten Reihen aus, und all das dämpft die Bewegung: O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch .... Da beginnt endlich die 4. Reihe jeder Strophe mit einer schweren Silbe, und auch das verstärkt den Eindruck des Ruhevollen.

Außerordentlich reich an Klangwirkungen ist hier Klopstocks Sprache. Sie ersetzen reichlich den fehlenden Reim. Betrachte Reihen wie:

Schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
Wenn ihm Tau hell wie Licht aus der Locke träuft —
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch —

Ein wundervoller Vokalreichtum. (Weise die Klangfülle an anderen Reihen nach!) Der Dichter vergegenwärtigt sich nicht nur, was die Worte bedeuten, er hört auch, wie sie klingen; un-

willkürlich zieht er das wohlklingende Lautgebilde vor, falls es dem Sinn nicht zuwiderläuft. So spricht er auch: das Gewölk wallte nur hin, der W-laut hat in seinem Klang etwas Wallendes, etwas Gleitendes an sich. „Tau träuft hell wie Licht aus der Locke": Tropfen perlen (t) und Lichtstrahlen fließen durch sie hin (l). Aber freilich: Der Klang allein kann die Wortwahl nicht beherrschen, sondern die Anschauung, die Stimmung, bisweilen auch den Gedankenwert muß der Ausdruck so treu wie möglich wiedergeben. Wir machen nicht selten die Beobachtung, daß in gewissen Gedichten vorzüglich das Gefühl, in anderen vorzüglich die Anschauung, in anderen der Ideengehalt und in anderen wieder mehrere dieser Momente gemeinsam die Wahl des Ausdrucks bedingen. In unserem Gedichte sind sie bestimmt durch die Anschauung und Stimmung gemeinsam. Silberner Mond, schöner, stiller Gefährt der Nacht, das ist alles Anschauung, ein freundliches Nachtgemälde, aber darin zugleich ist es auch Stimmung, vom Gemütszustand des Dichters eingegeben, und der Ausdruck „Gefährt'" der Nacht ist gewiß vorzüglich nach dem Gefühl gewählt, ein Gefährte dem einsamen Dichter. Dann wieder ist die Anschauung wirksam: Du entfliehst? . . . Sehet, erbleibt, das Gewölk wallte nur hin; aber dazwischen: Gedankenfreund, das ist der stille Mond da oben nicht in der Anschauung, das ist Äußerung des tiefen Gefühls, der gemütvollen Beziehung des Dichters zum nächtlichen Himmelsgestirn. — Ganz aus der Anschauung erwachsen ist sodann die sprachliche Form der 2. Strophe mit ihrer prächtigen Beseelung des Maies, des erwachenden Knaben: Tau, lichtdurchflossen, träuft ihm aus der Locke, rötlich kommt er herauf zu dem Hügel. Aber wenn man annehmen darf, daß der Reiz dieses schönen Naturbildes für den Dichter durch persönliche Erlebnisse noch ganz besonders gesteigert wurde, dann weiß man auch, wie für ihn jeder dieser Ausdrücke mit einem besonderen Gefühlston verknüpft war, den wir ihm nur sehr schwach nachempfinden können. — Diese Gemütsstimmung beherrscht aber vor allem die 3. Strophe: Das ernste Moos, die Gräbermale, die Anrede an die „Edleren" (der Komparativ als Eigenart des Klopstockschen Stils) und die rückschauende Erinnerung an den gemeinsamen Genuß, alles das wird nicht genannt, um uns ein plastisches Gemälde vor die Seele zu stellen, sondern um die Wehmut und die Sehnsucht und die Freude des Erinnerns mit dem Dichter zu empfinden, jene Stimmungen, aus denen heraus diese Worte geboren wurden.

An den Inhalt und den Rhythmus lehnt sich aufs engste die Sprachmelodie an. Das ganze Lied neigt zu tiefer Tonlage. Der Einsatz beginnt in mittlerer Höhe, ausgeglichen ruhig verläuft die Melodie der ersten beiden Reihen jeder Strophe, melodische Bewegung herrscht stets in der dritten Reihe, verschiedengestaltet je nach dem Sinn, aber das haben diese dritten Reihen gemeinsam, daß ihre Melodie in der Mitte einen markanten Gipfel ersteigt, von dem aus die Reihe wieder sinkt und abklingt: bleib, hell wie Licht, o wie war glücklich ich ... Es liegt ein inniges Bitten im ersten, ein freudiges Aufleuchten der Erinnerung im zweiten und dritten dieser Gipfel. Dann aber klingt es aus in den Schlußreihen der Strophen ruhig sinkend, bisweilen wohl auch macht sich noch einmal eine leise Gefühlserregung bemerklich, und die Strophe klingt in sanften, melodischen Wellen aus. Inhalt, sprachliche Ausdrucksweise, Rhythmus und Sprachmelodie aber bilden eine unlösbare Einheit, ein inniges Füreinander: Das Kennzeichen des echten Kunstwerks.

Es drängt uns, neben dieses köstliche Mondlied ein anderes zu stellen: Goethes Lied „An den Mond".

1. Fülleſt wieder Busch und Tal
still mit Nebelglanz,
löſeſt endlich auch einmal
meine Seele ganz;

2. Breiteſt über mein Gefild
lindernd deinen Blick,
wie des Freundes Auge mild
über mein Geſchick.

3. Jeden Nachklang fühlt mein Herz
froh- und trüber Zeit,
wandle zwiſchen Freud' und Schmerz
in der Einſamkeit.

4. Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh;
ſo verrauſchte Scherz und Kuß,
und die Treue ſo.

5. Ich beſaß es doch einmal,
was ſo köſtlich iſt!
Daß man doch zu ſeiner Qual
nimmer es vergißt!

6. Rauſche, Fluß, das Tal entlang,
ohne Raſt und Ruh,
rauſche, flüſtre meinem Sang
Melodien zu,

7. wenn du in der Winternacht
wütend überſchwillſt,
oder um die Frühlingspracht
junger Knoſpen quillſt.

8. Selig, wer ſich vor der Welt
ohne Haß verſchließt,
einen Freund am Buſen hält
und mit dem genießt,

9. was, vom Menſchen nicht gewußt,
oder nicht bedacht,
durch das Labyrinth der Bruſt
wandelt in der Nacht.

Unsere Gedanken und Empfindungen streifen unwillkürlich zu Klopstock zurück. Der Anfang (1.—3. Str.) und das Ende (8. und 9. Str.) sind der Klopstockschen Ode von den frühen Gräbern innig verwandt; ähnlich das Landschaftsbild, ähnlich die Gemütsstimmung: Das Mondlicht so mild, Nebelglanz, angefüllt in Busch und Tal, Stille — — Freilich bei Goethe bei aller Zartheit eine Sättigung mit Stimmung, an die die Klopstockschen Verse nicht herankommen; eine Tiefe des Naturgefühls, eine Innigkeit der Naturbeseelung und ein wunderbarer Zusammenhang zwischen der Natur und den Empfindungen des Dichters.

So löst er sie endlich einmal ganz, die bedrückte Seele, ganz von den Pflichten und Rücksichten des Tages, von dem Drucke der unendlichen Gefühle, von dem Druck des Schaffensdranges, von der ganzen Überfülle des Herzens. — Wie Milde, wie Linderung liegt es über *seinem* Gefild, seinem lieben Garten jenseits der Ilm, dem ihm so vertrauten Stückchen Erde. Ein so inniger persönlicher Ton liegt über diesem Worte, und ein so lieber Vertrauter ist ihm auch da oben der liebe Mond, der wie ein Freund mit mildem Blick Linderung dem menschlichen Geschick zu bringen vermag. Der Mond ein Bild des Freundes. — Ein „Gedankenfreund". — Wie geht die Erinnerung des einsamen Wanderers in der stillen Mondnacht hin zu frohen und trüben Zeiten, er wandelt wieder inmitten der Freuden und Schmerzen früherer Tage. Aber alles ist gemildert in der Erinnerung, die Freude gedämpft, der Schmerz gelindert; wie ein zartes Nachklingen nur von alle den Empfindungen zieht es durch die Seele. Wunderbar, so einsam zu wandeln und doch nicht einsam, umgeben von Gestalten früherer Zeiten, — so mit ihnen wieder leben und doch nicht in der Wirklichkeit, so mit ihnen fühlen, aber die Gefühle sind in zarte Schleier gehüllt: nicht mehr die erste beseligende Freude, nicht mehr der frühere zerstörende Schmerz! Es ist tatsächlich ein Zustand *zwischen Freud' und Schmerz*. Nun kommt der stille Wanderer an den Fluß, den *lieben* Fluß — es hat beinahe jedes Wort einen persönlichen Klang — und er sieht die Wellen dahingleiten, fließen — fließen und hört sie rauschen, und es rauscht ihm zu aus den Wassern ein Lied von dem, was er verlor: Scherz und Kuß — Freude und Liebe und Treue; vorübergehend kehrt da wohl die quälende Erinnerung im Herzen ein. Aber liegt nicht auch gerade für den Dichter eine ungewohnt belebende Kraft im Rauschen und Drängen der Wellen! (Welch' wundersame Melodien hat das schwellende Wasser einem Goethe

zugerauscht, dem Dichter des Fischers, des Gesangs der Geister über den Wassern!) Ewige Melodien! So rauschen sie im Fluß, melodisch, innig oder gewaltig tosend, überschäumend, und so rauschen sie sich hinein in des Dichters Lied. Natur, du Kraftquell geheimen Innenlebens!

So die Natur zu genießen ist Seligkeit! Ein Sich-sammeln und Sich-beschränken, ein Sich-genügen, eine Erhebung über das Menschliche, das alles liegt in solchem Naturempfinden und doch kein Entfremden von den Menschen, nein! ein tieferes Verstehen, eine selbstlosere Hingabe an die Menschen ist damit verbunden. Das ist die Seligkeit, sich ohne Haß vor der Welt zu verschließen. Ganz allein aber ist der Einsame doch nicht! Ist doch der Mond bei dem Dichter, still, mild und unfreundlich wie ein guter Freund! Ja, mit einem Freunde am Busen Einsamkeit genießen, das ist wahre Seligkeit. Einsamkeit genießen — was so in einsamer Stunde durch die Brust zieht; Erinnerungen, schwere — frohe, Verlorenes; oder Sehnen, den Drang der Gefühle zur Tat, Pläne, Besitz, wer kann die unentwirrbaren Geheimnisse des Innersten wissen, ein Labyrinth ist in unserem Busen, unendlich die Fülle der Gedanken und Ideen, die, gelöst in der Nachteinsamkeit, durch das Innere wandeln.

Das ist das Lied „An den Mond", eine der zartesten Offenbarungen der deutschen Lyrik, so voll tiefen Naturgefühls und voll Seele und Gemüt: Ein Naturbild — Mondschein, welcher die Seele löst, Flussesrauschen — ein Bild von verlorenem Glück und ein Klang voll innerer Belebung und Befruchtung; endlich eine Seligpreisung solches Sichselbstgenießens in Freundesgemeinschaft. — Wir tun einen tiefen Einblick in Goethes Seele, der — ein Liebling der Götter — an sich erfuhr, wie diese alles ihren Lieblingen ganz geben: Alle Freuden, die unendlichen, alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

Und nun fühle im Versmaß die unendliche Ruhe; Viertakter sind's, aber ungemein pausenreich sind die geradzahligen Reihen. Und diese Pausen wollen unverkürzt gehalten sein, damit sich die Empfindung in ihnen ausleben kann. Ausgeglichen an Stärke, voll Ruhe sind auch die Betonungen, wir haben viel gipfellose Reihen mit lauter gleichschweren Akzenten: wie fließender Nebel, wie gleitendes Wasser ist der Rhythmus. Und doch verschwimmt nichts: etwas kräftig und schwer sind die Eingänge der Reihen, bestimmt, einsilbig die Ausgangsreime und streng zweisilbig die

Takte. Eine wunderbare Mischung von zerfließenden und Straffheit bedingenden Elementen!

Es kann kaum gelingen, die Melodik dieser Worte zu beschreiben, die muß sich einem beim Versinken in die Stimmung des Liedes offenbaren, aber ruhe nicht, bis der Ton der vollen Befreiung in der ersten Strophe, der Ton lindernder Milde in der zweiten, der Ton des inneren Nachklingens (3.) des Schmerzes über Verlorenes (4. und 5.), des Belebenden, Aufquellenden (6. und 7.) und der beseligten geheimnisvollen Freude (8. und 9.) für deinen Vortrag von dir gefunden ist!

Bei diesem „Nachfühlen" der Stimmung aber vertiefe dich auch einmal in den sprachlichen Ausdruck. Anschauungskraft und Gefühl vereinigen sich hier beinahe stets, und man kann kaum sagen, ob der Ausdruck mehr nach dem einen oder dem anderen gewählt ist. Du fülleſt Buſch und Tal ſtill mit Nebelglanz, fließe, fließe, — rauſche, Fluß, das Tal entlang, ohne Raſt und Ruh', rauſche, flüſtre meinem Sang Melodien zu! Wenn du wütend überſchwillſt, oder um die Frühlingspracht junger Knoſpen quillſt: Das alles sind Worte voll reicher Anschauung, die hier überwiegt.

Sodann aber: Löſeſt endlich auch einmal meine Seele ganz, ein Nachklang froh- und trüber Zeit, ich wandle zwiſchen Freud und Schmerz in der Einſamkeit, ſie verrauſchen ſo, Scherz, Kuß, Treue, ſo köſtlich, man vergißt es nie zu ſeiner Qual, ſich vor der Welt verſchließen ohne Haß, Genuß mit dem Freunde, durch das Labyrinth der Bruſt, da ist offenbar vorzüglich das Gefühl der Schöpfer des Ausdrucks gewesen.

Betrachten wir aber endlich die Stellen voll des höchsten Reizes, so Strophe 2 „Breiteſt über mein Gefild — über mein Geſchick", oder das wunderbare Verspaar: „Oder um die Frühlingspracht junger Knoſpen quillſt" oder „durch das Labyrinth der Bruſt wandelt in der Nacht"! Da vereinigt sich beides in vollendeter Harmonie, und man weiß wirklich nicht, soll man sich dem Gefühlsgehalt mehr oder der Anschauung mehr hingeben; eine Ahnung von der geheimnisvollen Kunst des Ausdrucks überkommt uns dabei. —

Ganz einfach ist der Satzbau, die tiefste lyrische Empfindung kann in einfachsten Formen einhergehen; höchst durchsichtig und ganz zwanglos dem rhythmischen Gefüge angeschmiegt, so reiht sich Glied an Glied, der rhythmische Einschnitt deckt sich mit dem

syntaktischen. Auch hier rein harmonisches Zusammenstimmen! Nur die letzten beiden Strophen machen hiervon eine Ausnahme; es ist, als dränge sich die ganze Summe der vorigen Empfindungen hier noch einmal zusammen. Dazu kommt, daß diese Strophen nicht unmittelbares Erlebnis, sondern Betrachtung sind: so entwickelt sich hier in zwei Strophen ein einziges verschlungenes Satzgefüge, das erst, wenn es in seinen Teilen aufgelöst wird, den Sinn und Zusammenhang der Gedanken klar erkennen läßt.

18. Mignon.

J. W. v. Goethe.

Mignon ist ein junges Mädchen, das gewaltsam aus seiner Heimat entführt worden ist. Mignons Lied ist tiefes Sehnen, jahrelang eingeschlossen in die Brust und endlich sich loslösend, dem kindlich geliebten Manne sich offenbarend. Es mischt sich das Heimweh mit dem dunklen Sehnen der frühen Liebe, beides zittert so reizvoll unklar durcheinander und klingt zusammen in einen leise klagenden Ton. Etwas Unbeschreibliches ist's um das Heimweh. Mancher fühlt sich lange Jahre wohl im fremden Lande, er hat nichts zu leiden, ist unter lieben Menschen und dann kommt's oft mit Allgewalt, und das Herz ist nicht mehr zufrieden; es drückt etwas darauf, und in hoffnungsseligem Liede klingt es aus. Nein! es klingt nicht aus, es schwingt immer weiter und reißt manchmal gar an die Saiten des Herzens, und das Herz bricht, wenn es diesem inneren Drange nicht nachgeben darf. — Unser Mädchen ist aus seiner südlichen Heimat entführt worden, zwangsweise. Ein Kind des schönen Italien, so steht sie vor uns: Schwarzes Haar, blasses Gesicht, dunkle Augen, heißfühlendes Herz. Man muß ihr Leben kennen, um ihr Sehnen zu verstehen. Mignon stammte aus einem vornehmen Geschlechte in Norditalien. Ihre Eltern waren reich, ein prächtiger Säulenpalast war ihr Vaterhaus, ein vom Glücke scheinbar begünstigtes Kind! Und nun hat sich von Anfang an das Unglück an die Sohlen des Mädchens geheftet. Der Vater, von schwerer Schuld bedrückt, ist kurz nach der Geburt der Mignon in die Fremde gezogen, als Harfner; er fürchtete wahnsinnig zu werden. Der Mutter wurde das Kind entrissen und zu fremden, aber guten Menschen in Erziehung gebracht. Dort entwickelt es sich sonderbar: es findet am Bergklettern, an Seiltänzerkünsten ein wahres Vergnügen. Oft bleibt es lange von zu Hause weg, es verklettert sich. Aber trotz

aller Gefahr kam die Kleine immer wieder. Die Pflegeeltern, an ihr Ausbleiben gewöhnt, suchten sie nicht, sondern erwarteten sie. Wenn sie zurückkehrte, setzte sie sich, ehe sie heim ging, auf den Stufen eines Säulenhauses der Nachbarschaft nieder und saß lange dort, träumend, sinnend, schließlich selbst nicht wissend, was sie eigentlich gedacht und gesonnen. Dann stand sie auf, ging die Stufen hinauf, lief hinein in den prächtigen Saal. O, ein schimmerndes Gemach, ein glänzender Saal! Da stand sie und schaute die Marmorbilder an, die die ehemaligen Besitzer des Schlosses verkörperten, schaute sie an mit großen, tiefen, glänzenden Augen — — und ging dann weiter nach Hause. — Aber einmal kam Mignon nicht wieder. Man fand ihren Hut im Wasser und glaubte, ein Unglück sei ihr zugestoßen. Als die unglückliche Mutter das vernahm, sank sie vor Kummer darüber ins Grab. Und doch war Mignon gar nicht in der Weise verunglückt, wie man vermutete, sondern von Seiltänzern geraubt und nach Deutschland entführt worden. Unter ihnen führte sie ein klägliches Leben. Sie mußte schwören, ihre Herkunft nicht zu verraten, und sie glaubte sich streng an diesen Schwur gebunden. Sie bekam mehr Prügel zu fühlen als freundliche Worte zu hören. — Es war ein Glück, ein Zufall, daß es eines Tages ein junger Mensch, der es mit ansah, wie der Direktor der Truppe das Kind unbarmherzig mit dem Peitschenstiele bearbeitete, durch Geld löste und mit zu einer Schauspielergesellschaft nahm, der er selbst angehörte. Der junge Mann war Wilhelm Meister; denn er war, obwohl Kaufmannssohn, vor kurzem unter die Schauspieler gegangen. Stellen wir uns das Verhältnis zwischen ihm und dem Kinde vor: Das Kind fremd in der Fremde; ein sehnsüchtiges Weh nach der Heimat erfüllte sein Herz. Es hat keinen Menschen, der es gut mit ihm meint. Da kommt einer, der ihm diese Wohltat erweist. Welchen Eindruck das auf das Gemüt Mignons gemacht haben muß, als es nun in ihm einen Freund, einen Vater, einen Beschützer und in kindlichem Sehnen auch den Geliebten zu haben glaubt. Mignon war ein Mädchen an der Schwelle des Jugendalters, eben zur Jungfrau reifend. An dem einen Menschen hängt sie mit einer rührenden, unumstößlichen Treue. Wenn man ihr sagen würde, daß er sie verlassen muß, das würde sie nicht ertragen können. — Sie tat ihm alles zuliebe. Als sie merkte, daß es ihn freute, wenn sie die schönen Lieder aufzeichnete, die sie kannte, übte sie sich im Schreiben und eines Abends, da sie dachte, es besonders schön gemacht zu haben,

zeigte sie ihm das Geleistete. Aber es war eigentümlich und ganz anders als sonst: er achtete es nicht, er zeigte sich gleichgültig. Das kränkte sie, aber sie schluckte den Schmerz hinunter. Am nächsten Abend kam sie wieder zu ihm, mit dem Weh im Herzen, aber mit der alten Freundlichkeit im Gesicht und Wesen, wie sie hinkommt, liebkosend, freundlichen Auges, spürt sie wieder, es liegt etwas auf ihm, es drückt etwas sein Inneres, er ist unzufrieden, er scheint nicht glücklich zu sein. „Wenn du unglücklich bist," sagt sie, „was soll dann aus Mignon werden?" Er antwortet ihr: „Du bist auch mit unter meinen Schmerzen; denn ich muß fort von hier, von dir!" Wie dieses Wort auf sie gewirkt, können wir uns kaum vorstellen: Sie sah ihn eine Weile starr an, sagte kein Wort, dann ging ein Zucken durch ihren Körper, das vom Herzen kam und nach allen Gliedern sich fortsetzte, bis der Körper starr zu werden schien. Wilhelm Meister war entsetzt. „Was ist dir, was hast du?" rief er und hob sie auf. Nach langen Augenblicken kam wieder Leben in den Körper hinein. Tränen flossen, Tränen der Erleichterung. In Strömen flossen sie über ihre Wangen auf seine Brust herab. Als Wilhelm das sah, rief er ihr zu: „Mein Kind, ich will nicht von dir gehen, ich will dein Vater sein, du sollst mein Kind sein, wenn dich das glücklich und zufrieden macht." Da verwandelte sich die Erleichterung, die sich schon in den Tränen gezeigt hatte, in eine heitere Freude. Noch durch Tränen lächelte Mignon. Ihre Freude wurde zum Jubel. „Du willst mein Vater sein, ich dein Kind!" so rief sie ihm zu. Da hörte man von draußen her Töne der Musik. Ein alter Harfner, zugleich der Freund Mignons, brachte Wilhelm seine schönsten Lieder zum Abendopfer dar. So waren die beiden da drin so glücklich und der Klang der Töne verschönte noch die Augenblicke. Aber eine schwere Ahnung war in diesem Augenblicke der Mignon aufgegangen. Sie hatte es in der letzten Zeit zum Teil vergessen können, daß sie in der Fremde war; denn sie hatte einen treuen Freund. In diesen Abendstunden war ihr klar geworden, daß die einzige fühlende Seele von ihr genommen werden könne. Wenn er auch gesagt hatte, es soll nicht geschehen, wie könnte er dafür bürgen? Und da überfällt sie es wieder wie Sehnen nach der Heimat, so heiß und bang. — Aber die Heimat und er nicht dabei? — — Und dann stiegen die Gedanken auf und nieder in ihrer Seele: wenn ich doch bei ihm bleiben könnte, wenn er doch mit in meine Heimat zöge, was müßte das für ein Glück

sein! Und so ziehen Heimat und Liebe ihr den ganzen Abend lang durchs Gemüt, und das hat in der Nacht fortgedauert. Am nächsten Morgen ist Mignon plötzlich verschwunden. Wilhelm fragt nach ihr. Man weiß nichts. Einige Stunden später erklingt Musik. Ist es wieder der Harfner? Nein. Es ist Mignon. Wilhelm öffnet die Tür. Mignon singt das Lied von der Sehnsucht vor. Wie singt sie es? Mit rührender Unschuld, mit tiefem Ergriffensein und mit einer unbeschreiblichen Sehnsucht:

Darbietung:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
möcht' ich mit dir, du mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! dahin
geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Nachdem sie das Lied zweimal gesungen hatte, hielt sie an, schaute Wilhelm einen Augenblick scharf und tief an und fragte: „Kennst du das Land?" „Es muß wohl Italien gemeint sein," sprach Wilhelm. „Woher hast du das Liedchen?" „Italien? Gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier!" „Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine?" Das Kind wurde still, und es war nichts weiter aus ihm zu bringen. Der Schwur band ihre Zunge.

Das ist das Lied der Sehnsucht. Sie singt es in dem Augenblicke, da ihr klar wird, der einzige Getreue wollte sie verlassen und

dann wäre sie wieder ganz allein; und in dem Augenblicke, da sie, nachdem er versprochen hat, bei ihr zu bleiben, die Möglichkeit ermißt, er könnte vielleicht mit ihr ziehen in ihr schönes Heimatland. Diese Gedanken haben sie bewegt, noch ehe die Frage über ihre Lippen kommt: „Kennst du das Land?" Wenn er auch dieses schöne Land kennen würde, wüßte er, warum es Mignon so ganz unwiderstehlich nach diesem Lande zieht. Das wäre eine Freude für sie gewesen, verstanden zu werden von dem Menschen, der sie gern hat. Und indem sie die Frage stellt, zieht dieses Land vor ihrer Seele vorüber, sieht sie .... die Zitronen blühn, dunkles Laub, glänzend dunkel und ein Leuchten daraus hervor, die Gold-Orangen. (Ein herrlich klingend Wort.) Und sie steht und schaut immer mehr: den tiefblauen Himmel schaut sie und den sanften Hauch des Windes fühlt sie wie einst und die stille Myrthe steht jungfräulichträumend neben dem hochstrebenden stolzen Lorbeer. Bild reiht sich an Bild, die ganze Poesie der italienischen Heimat schaut ihr inneres Auge, während ihr Blick wie suchend ins Weite schweift und ihr Herz im Sehnen wärmer schlägt: Dahin! dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. Alles ist hier Anschauung, Anschauung, die aus einem tiefen Sehnen heraus gleichsam geboren wird. So auch im Folgenden.

Der Rahmen des Bildes verengert sich, die Striche werden um so schärfer! Jenes Haus, nach dem es das Kind immer wieder hinzog in kaum bewußtem Sehnen, taucht auf im Geiste mit dem Säulendach, mit dem Schimmer der Gemächer und dem Glanz des Ahnensaales. Die Marmorbilder — ein leichtes Lächeln der Wehmut geht über Mignons schwermütiges Gesicht —, die kalten Marmorbilder blicken so mild, so tief in die Seele, so voll Teilnahme: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?" Da drängt's heißer zum Herzen, und vom Herzen: Dahin! dahin möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Und nun läßt das heiße Sehnen nicht mehr nach, der Geist sucht den Weg ins Heimatland: Nur hinweg über den Wolkensteg, über die Alpenberge, die Saumpfade, vom Nebel verhüllt, hin durch gähnende Gründe, wo die Phantasie Drachen hausen läßt, wo Felsen niederdonnern und Wasser schäumend zu Tal stürzen, das ist der grausige Weg und dann — die lachende, sonnige Heimat. Da fließt die Bitte bestimmter von den Lippen: **o Vater, laß uns ziehn!**

Goethes Sprache wirkt hier wie der Pinsel des Malers. Unverbunden meist reiht sich Satz an Satz, ganz so wie ein Kind spricht; und jeder Satz ein Bild! Feine Kontraste steigern die Anschaulichkeit: aus dunklem Laub Goldorangen, die stille Myrthe neben dem hohen Lorbeer, das trauernde Kind im glänzenden Saal, der grausige Weg vor dem paradiesischen Lande. — Alles Ruhe und Maß, eine Reinheit der Stimmung, eine Keuschheit wunderbarster Art, daher nirgends affektvolle Worthäufung, nirgends Superlative, ein ganz einfaches Beiwort beim Substantiv, aber voll anschaulicher Kraft. (Vgl. die ersten beiden Strophen.) — Bei all der erquickenden Zartheit der Stimmung ist doch das ganze Lied durchströmt von heißem Gefühl, das durchzittert alle Zeilen: Da strömen sehnend und verlangend die Anfangsfragen über die Lippen, in denen soviel persönliche Wünsche angedeutet liegen, und sie wiederholen sich kürzer und doch gesteigert im Ton und in der Wirkung in den fünften Reihen der Strophen; und da wogt es durcheinander unklar und doch in der Unklarheit gerade so voller Sehnen: Geliebter, Beschützer, Vater — so wechseln die Ausdrücke, es sind der Bande soviele, die Mignon an Wilhelm Meister fesseln, alles ist er ihr zugleich, die Seele sucht nach der Bezeichnung für dieses Verhältnis und sie sucht und strebt nach dem Heimatlande, und das beides so in inniger Verknüpfung, weil beides vereint nur ein Glück gibt. Im geistigen Schauen steigert sich die Sehnsucht, und gleich entringt sich's doppelt dem Munde: Dahin! dahin. Wahrlich: viel flüssiges, wogendes Erz in kühler Schale, viel heißes Leben hinter den ruhevollen Worten und dem träumerischen, weheglücklichen Antlitz. Und alles, was das Herz empfindet, gibt diese Sprache wieder, restlos bis zum feinsten. Oft überrascht diese vollkommene Harmonie von Geist und Sprache, und nur die größten Künstler haben das Wort also auf den Geist einzustimmen gewußt.

Die Harmonie von Inhalt und Form empfinden und zugleich genießen, das ist eine wichtige Seite der ästhetischen Vertiefung, eine Seite, durch die das Kunstverständnis und ein elementar-künstlerischer Vortrag zugleich gepflegt werden, durch die in reichem Maße ästhetische Freuden und Genüsse ausgelöst werden. In dem Goetheschen Gedichte liegt eins der feinsten und dabei musikalischsten unserer deutschen Dichtung vor uns. Ich will versuchen, den Geist dieser wunderbaren Form zu erschließen. Jeder suche in seiner Weise meine Andeutungen nachzuempfinden. Jeder Leser muß hier neben Objektiv-Feststehendem

viel Subjektiv-Eigenes verspüren, und das ist eine glückliche Notwendigkeit.

Goethe sagt in „Wilhelm Meister" zu diesem Liede folgendes: Der Reiz der Melodie (von Mignon vorgetragen) konnte mit nichts verglichen werden. Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile (Strophe) ward der Gesang dumpfer und düsterer; das: „Kennst du es wohl?" drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem: „Dahin, dahin!" lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr: „Laß uns ziehn!" wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.

Die Durchschnittstonlage ist hier eine hohe, die schmerzliche, im Herzen verschlossene Sehnsucht muß in derselben anklingen; doch das ist nur der Grundton, auf den das ganze Lied gestimmt ist und darüber hinaus ist, soweit es im Rahmen dieser Grundstimmung irgend möglich ist, sowohl der Gefühlsgehalt als die Melodie sehr vielgestaltig; das liegt in des Dichters Absicht und geht aus den angeführten Goetheschen Worten klar hervor. Das ganze Lied ist lauter Musik und der weiche elegische Klang, der über allen Teilen der Sprachmelodie liegt, drückt ihr seinen Stempel auf. So beginnt denn die erste Strophe — feierlich und prächtig und bedeutsam — mit einer schwebenden Betonung am Eingange, die den 1. Vers schwerer und kraftvoller gestaltet, zunächst mit Versen von vier annähernd gleichwertigen Akzenten und einem leichteren,

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn.

die sich dann von Vers 3 ab aber zu vollkommen gipfellosen Versen mit fünf gleichen Akzenten ausgestalten.

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.

Dagegen ist die Melodie dieser Zeile zweiteilig mit zwei deutlichen Höhengipfeln. In den Rhythmen markiert sich das Gleichmaß der sehnsuchtsvollen Stimmung. Die Verse aber sind durchflutet von einer Melodie voller Klang und Schönheit und

reicher Bewegung[1]), die nun die andere Seite des seelischen Empfindens der Mignon, die Erregung und innere Bewegung, offenbart. Langsam von hoher Tonlage aus steigt die Melodie abwärts, die Betonungen liegen nicht wesentlich höher als die leichten Silben, auch an musikalischer Kraft, an Akzentwert sowohl als an melodischem Wert dürfen diese letzteren nicht zu sehr zurücktreten, von „Land" ab steigt die Melodie wieder über die schwebende Betonung „wo die" hin nach dem melodischen Gipfel des Verses, der bei „Zitronen" erreicht wird, und nach einer geringen Senkung zum Versschlusse hin folgt nun die wunderbare zweite Reihe mit ihrer träumerischen melodischen Abwärtsbewegung und der kleinen Steigung bei „Gold-", aus deren Melodie die ganze Kraft und Innigkeit des inneren Schauens des sehnenden Kindes herausklingen muß. Nun aber bricht, durch das innere Schauen geweckt, die Sehnsucht immer mehr durch, der Gegensatz zum nordischen Deutschland wird immer bewußter, und so ähnlich daher rhythmisch die dritte Zeile der zweiten ist, melodisch ist sie von ihr grundverschieden, sie liegt etwas tiefer, sie hält sich annähernd auf gleicher Tonhöhe, natürlich ist die Klangfarbe verändert, trauriger, und dies gilt auch von der vierten Reihe, nur daß sie, melodisch zweiteilig, in ihrer zweiten Hälfte sich etwas über das Niveau der ersten erhebt. Nun aber folgt die gemütdurchdringende, wir möchten sagen wunschbeseelte und durch die Wiederholung gesteigerte Frage: „Kennst du es wohl?", in der liegt: „Ach, daß du es kännteſt, in seiner ganzen Schöne kännteſt und so mich verstündest!" Das durch die Melodie dieser Worte auszudrücken, ist sehr schwer. Markant muß sich die schwebende Betonung herausheben, geheimnisvoll fragend und wie bittend zugleich muß die Melodie auf das „Kennst" nach abwärts gleiten und mit deutlichem Hochschluß auf „wohl" endigen, schwer setzt die Reihe mit der Eingangsschwebung ein, langsam, wie Zeit lassend zum Nachsinnen, bewegen sich die einsilbigen Worte vorwärts, nachdenklich müssen diese Worte über die Lippen kommen. Bezeichnenderweise erst nach einem ganzen Takt Pause löst sich die verhaltene Sehnsuchtsstimmung in dem unwiderstehlichen

---

[1]) Man darf die Melodie und die Akzentuierung des Gedichtes nicht miteinander verwechseln. Die Akzente sind in „Mignon" häufig gleichwertig, während die Melodie lebendig, die Tonhöhe also sehr verschieden ist, so z. B. gleich in der letzten der oben angeführten Reihen: „Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht." Gerade in diesen Gegensätzen kommt das Helldunkel der Stimmung des Gedichts vorzüglich zum Ausdruck.

Wunsche aus „Dahin! dahin" usw. Charakteristisch genug gestaltet sich hier die Melodie: In zwei Schritten nach aufwärts, deren zweiter noch um ein gut Stück höher liegt als der erste, strebt sie dem Höhengipfel am Versende zu, und mit der melodischen Steigerung ist hier die rhythmische verbunden; in wirksamem Gegensatz zum Anfang dieser Reihe ist das zweite Stück von leichterem rhythmischen Fluß, auftaktig, zur Eile drängend: das bedeutet ein inniges Anschmiegen an den Inhalt. Die Kraft der Akzente wie auch der leichten Silben steigt nach dem Reihenschluß hin, ja beim zweiten „dahin" kann die erste Silbe der zweiten an Kraft des Akzents völlig gleichkommen, das erhöht nur die Wirkung. Hier mit dieser nach Bau und Wirkung gekennzeichneten charakteristischen Reihe ist der Höhepunkt der Affekte erreicht, das innige Füreinander von Inhalt und Form ist hier wieder ganz augenfällig! Nun klingt die Erregung langsam aus in der letzten Reihe, deren Melodie sich nach abwärts bewegt und nur bei „Du mein Geliebter" eine nochmalige Erhöhung erfährt, durch die es zugleich auch wie ferne Liebeshoffnung, wie eine beseligende, verheißungsvolle Aussicht hindurchtönt. Diese letzte Reihe allein hat zwei schwebende Betonungen (möcht' ich — du mein), das ganze Lied ist reich daran; sie sowohl als die vielfach stark hervortretenden Nebensilben, als auch der oben erwähnte Gegensatz zwischen Melodie und Rhythmus sind künstlerisch fein erwogene Mittel, die den inhaltlichen Gegensatz zwischen ungestilltem Sehnen und Hoffnungsfreudigkeit, freudvoller Erinnerung und trostarmer Gegenwart, Glückseligkeit und Trauer wunderbar zum Ausdruck bringen. All diese Reize kann nun eine schöne „stimmungsreine" Aussprache noch vermehren. Die offenen Vokale e, i, a, die hohen Klangwert haben müssen, die dunklen u und au daneben, stolzer Klang und Düsterkeit nebeneinander, erhöhen die sinnliche Wirkung dieser Verse.

Die zweite Strophe führt ein in eine speziellere Situation: das Haus, das Säulendach, der Saal, das Gemach. Mit Stolz und Bewunderung versenkt sich Mignon in diese liebe Örtlichkeit, und in der Melodie treten diese Gefühle zutage in der Klangfarbe sowohl als in der melodischen Zweiteiligkeit der Reihen, denn jede neue Einzelheit, die vor das innere Auge tritt, hebt sich melodisch durch eine Tonerhöhung hervor, und wieder wie in der ersten Strophe wandelt sich nun das Empfinden, aus der freudigen Bewunderung wird schmerzvolles Insichversunkensein. „Und Marmorbilder stehn", so weit reicht noch die erste Stim-

mung, aber inmitten der Reihe ändert sie sich und traurig senkt sich nun die Melodie und läuft langsam ab; jede Silbe hat hier wieder ihren leichten Nachdruck:

und — sehn — mich — an;

darauf dann die herrliche Reihe mit ihrer unendlichen Weichheit und Innigkeit und ihrer schmerzverlorenen Musik:

Was hat man dir, du armes Kind, getan?

Melodisch hoch liegt bereits die schwebende Eingangsbetonung (was hat), dann senkt sich langsam die Tonreihe, um bei „dir" sich wieder um ein Geringes zu erheben, den Höhengipfel erreicht sie bei „armes"; in diesen drei Worten „du armes Kind" liegt die ganze Anteilnahme eines mitfühlenden Herzens, der Elternherzen, mit dem beklagenswerten Schicksal des armen Mädchens ausgedrückt, das wie fremd inmitten der altbekannten Herrlichkeit dasteht, das sich selbst in seiner Phantasie so fremd vorkommt, und so müssen sie interpretiert und empfunden werden. Daran reiht sich dann wieder der Schluß, jetzt gesteigerter, dringender als in der ersten Strophe, im übrigen in seinen melodischen Eigenschaften ganz wie das erste Mal beschaffen. Die Wehmut hat sich in dieser Strophe noch gesteigert, der Klang der Vokale darf sich dem anpassen, sie sind weniger gehalten, rascher verklingend zu sprechen, aber klangvoll, wie warmes Mitgefühl muß es in den vielen a der vierten Zeile tönen.

Eine ganz andere Stimmung, ein sich mehr und mehr steigerndes Grauen, liegt über der ersten Hälfte der dritten Strophe und in den melodischen Eigenschaften derselben spiegelt sich das wieder. Noch tiefer ist die Tonlage im Durchschnitt, die Tonbewegung ist eine steigende geworden, Berg und Wolkensteg sind die Gipfel, Hochschluß kennzeichnet die erste Reihe, und durch all die folgenden Reihen geht die Tendenz auf fortgesetzte Steigerung der Tonhöhe, die Hauptakzente heben sich zunächst deutlich von den Nebenakzenten ab, bis endlich alle Betonungen sich allmählich mehr und mehr ausgleichen. Das setzt sich fort bis zu der Reihe: „Es stürzt der Fels und über ihn die Flut"; zugleich haben alle Hauptbetonungen immer mehr an Nachdruck gewonnen. Bei „Flut" ist mit dem inhaltlichen sowohl der rhythmische als auch der melodische Höhepunkt erreicht, und diese Bilder des Entsetzens drängen noch unmittelbar die Gedanken hinüber zu der Frage: „Kennst du ihn wohl?" deren Melodik wir oben beschrieben und

die hier nur, aus dem Affekt heraus geboren, gesteigert erscheint. Und inmitten dieser Frage löste der Gedanke, daß dieser schauerliche Weg doch hinab führt zum Lande der Sehnsucht, die Beklemmung des Herzens in freudige, ja jubelnde Hoffnung auf. In dem dritten, am meisten gesteigerten „Dahin! Dahin geht unser Weg" mischen sich so Sehnsucht und Jubel, und unwiderstehlich bittend, mit hoher rhythmischer und melodischer Kraft klingt es aus: „O Vater, laß uns ziehn!" Der Hochton auf Vater gleitet wieder ein wenig der Tiefe zu, wodurch das Schmelzende, Bittende dieses Wortes recht zum Ausdruck kommt, und dann hat wieder Wort für Wort einen leichten Nachdruck, und „ziehn" ist nur wenig von der Höhe der vorhergehenden Partie gesunken, so daß es noch über den Schluß hinaus klingt wie ein Nachhall von Sehnsucht und beseligender Hoffnung auf ihre Erfüllung. Dumpfer und gepreßt ist der Klang der Laute in dieser letzten Strophe, besonders bei au, u, ü und ö kommt das erstere, bei „e" das zweite zum Ausdruck, am Schluß aber kehrt die offene, klangvolle Aussprache wieder. Glühende Sehnsucht und heiße Liebe durchzittern das ganze Lied und drücken dem Rhythmus, der Melodie, der Sprache ihren Stempel auf, der Affekt steigert sich fortgesetzt, und mit dieser inneren Entwicklung gestaltet sich der Kehrreim und seine Rhythmik und Melodik; ganz eins sind Form und Inhalt. Eines der vollkommensten Kunstwerke unserer Poesie genießen wir in diesem Gesange Mignons.

19. Die verlorene Kirche.

L. Uhland.

Wipfelrauschen und Blätterflüstern im Walde — Ächzen und Knarren im Sturm — Abendhauch im Walde und Quellengemurmel, die letzten goldenen Strahlen zwischen den Stämmen, geheime Ruhe und endlich das Dunkel: Alle Naturgeister werden da lebendig und steigen aus den Tiefen auf. Wir erleben Poesie, Wonne des Waldes. Die Romantiker haben uns die Poesie des Waldes erst recht erschlossen, seit jenen Tagen fließt dieser Quell ohne Aufhören.

Der Wald ist ein geweihter Ort, er stimmt zur Andacht. Er gleicht einem Säulenbau, einem hehren Dom. Heiliges Düster schwebt um uns her und ein wundersamer Klang flutet im Wehen des Windes in den Lüften — Waldesrauschen. Lenau hat es einst vernommen:

Und mich ergriff ein süßes Grauen,
es rauscht' der Wald geheimnisvoll,
als wollt' er mir was anvertrauen,
was doch mein Herz nicht wissen soll;
als wollt' er heimlich mir entdecken,
was Gottes Liebe sinnt und will, —
doch schien er plötzlich zu erschrecken
vor Gottes Näh' — und wurde still.

Auch unser Gedicht ist eine Waldandacht.

1. Man höret oft im fernen Wald
von obenher ein dumpfes Läuten,
doch niemand weiß, von wann es hallt,
und kaum die Sage kann es deuten.
Von der verlornen Kirche soll
der Klang ertönen mit den Winden;
einst war der Pfad von Wallern voll,
nun weiß ihn keiner mehr zu finden.

2. Jüngst ging ich in dem Walde weit,
wo kein betretner Steig sich dehnet;
aus der Verderbnis dieser Zeit
hatt' ich zu Gott mich hingesehnet.
Wo in der Wildnis alles schwieg,
vernahm ich das Geläute wieder;
je höher meine Sehnsucht stieg,
je näher, voller klang es nieder.

3. Mein Geist war so in sich gekehrt,
mein Sinn vom Klange hingenommen,
daß mir es immer unerklärt,
wie ich so hoch hinaufgekommen.
Mir schien es mehr denn hundert Jahr,
daß ich so hingeträumet hätte,
als über Nebeln, sonnenklar
sich öffnet eine freie Stätte.

4. Der Himmel war so dunkelblau,
die Sonne war so voll und glühend,
und eines Münsters stolzer Bau
stand in dem goldnen Lichte blühend.
Mir dünkten helle Wolken ihn
gleich Fittichen emporzuheben,
und seines Turmes Spitze schien
im sel'gen Himmel zu verschweben.

5. Der Glocke wonnevoller Klang
ertönte schütternd in dem Turme;
doch zog nicht Menschenhand den Strang,
sie ward bewegt von heil'gem Sturme.
Mir war's, derselbe Sturm und Strom
hätt' an mein klopfend Herz geschlagen;
so trat ich in den hohen Dom
mit schwankem Schritt und freud'gem Zagen.

6. Wie mir in jenen Hallen war,
das kann ich nicht mit Worten schildern.
Die Fenster glühten dunkelklar
mit aller Märt'rer frommen Bildern;
dann sah ich, wundersam erhellt,
das Bild zum Leben sich erweitern,
ich sah hinaus in eine Welt
von heil'gen Frauen, Gottesstreitern.

7. Ich kniete nieder am Altar,
von Lieb' und Andacht ganz durchstrahlet,
hoch oben an der Decke war
des Himmels Glorie gemalet;
doch als ich wieder sah empor,
da war gesprengt der Kuppel Bogen,
geöffnet war des Himmels Tor
und jede Hülle weggezogen.

8. Was ich für Herrlichkeit geschaut
mit still anbetendem Erstaunen,
was ich gehört für sel'gen Laut,
als Orgel mehr und als Posaunen,
das steht nicht in der Worte Macht;
doch wer danach sich treulich sehnet,
der nehme des Geläutes acht,
das in dem Walde dumpf ertönet!

Halten wir uns zuerst streng an das, was das Gedicht bietet: Zunächst eine einleitende Strophe. Sie macht uns bekannt mit der geheimnisvollen Tatsache: im fernen Wald ein dumpfes Läuten. Was aber hat das zu bedeuten? Dunkle, halb verschollene Sage bekundet, daß es von der verlorenen Kirche her ertöne. Aber wo ist sie? — Keiner vermag sie mehr zu finden. Welch ein Gegensatz zu den alten Zeiten, wo die Scharen frommer Pilger auf diesen Waldwegen zu ihr hin wallfahrteten! Ist sie ganz und für immer verschollen, oder ist sie es nur für diese verderbte Zeit, die frommer Kunde sich nicht mehr liebevoll hinzugeben

und ihr nicht mehr nachzugehen weiß? Ja einzelne wenige, die finden in dem weiten Walde die Kirche noch wieder, in Stunden weihevoller Andacht wird ihnen der Wald zum Dom. Der Dichter Uhland ist unter den wenigen, und eine solche Stunde weihevollen religiösen Empfindens im Walde schildert er uns nun.

Einen Bergwald müssen wir uns vorstellen, der sich dehnt ins Weite, ins Endlose. Immer höher und höher zieht er sich hinauf. Der Dichter kommt von unten herauf und bald befindet er sich im Weglosen, im Waldesdickicht, in der schweigenden Wildnis, dicht sind die Wipfel hoch über seinem Haupte, Nebel lagern noch in den Tiefen und das Sonnenlicht dringt kaum herein in das geheime Dunkel. Das Herz ist ihm voll, der Sinn zu Gott gewandt. Da — unerwartet beinahe — wird es ihm bewußt: Ein Rauschen, ein dumpfes Tönen in der Ferne! Wie Geläute! — Wie harmonisch stimmt das zu seinen innersten Gefühlen! Die Sehnsucht steigert sich — und siehe, da rauscht der Klang voller und näher zum Ohre. Eine wunderbare Beziehung! War das Wirklichkeit? War's Täuschung? In tiefem Sinnen geht der Dichter weiter, selbstvergessen! Er achtet nicht der fliehenden Stunden, nicht der Weite des Wegs, er kann sich später selbst nicht erklären, wie er so hoch emporgelangen konnte. Er träumt dahin, in dunkelbewußter Seligkeit. Aber so voll ist sein Herz von Empfindungen, daß es ihm in halbbewußten Augenblicken erscheint, als sei dieser Zustand von hundertjähriger Dauer gewesen.

Und nun ist er hinaufgekommen, hinauf über die Nebel, die sich in der Tiefe lagerten; leichte Streifen nur noch ziehen tief unten zu den Füßen. — Er steht auf einer Lichtung, wo der Blick freier schweift, und wo das hehre Waldgebäude, das ihn zuvor eng umschloß, vor ihm sich ausbreitete und auftürmt und sich weitet. Über sich einen tiefblauen Himmel und einen vollen, glühenden Sonnenball, vor sich und unter sich und teilweise auch über sich, wie herausgewachsen aus dem Boden, wie aus Steinen gemeißelt, so plastisch zum Greifen den Wald. Und hier an dieser Stätte geht dem Dichter nun — erst dunkel und dann immer klarer — das Gefühl auf: Hier dieser Wald, ein herrlicher Dom. Sogleich gestaltet sich ihm dieses Bild ins einzelne, Zug für Zug, seine ganze Stimmung ist dieser Vertiefung ja so günstig. Es hebt sich gewaltig die dunkle Wand empor, es streben empor die mächtigen Säulen: Der Wald — ein stolzer Säulenbau, ein Münster — und über ihn ausgegossen das Sonnenlicht. Hier

nun, von freierer Warte aus, schaut das Auge des Dichters in die Weite, über die Wipfel hin, und da fließen die lichten Wolken mit dem Grün zusammen. Der Phantasie aber werden diese Wolken zu Fittichen, die den heiligen Bau schwebend tragen. — Dann schweift das Auge des Dichters empor zu den höchsten Wipfeln, und diese Kronen, schwankend in klarer Luft, scheinen sich mit dem Himmelsblau zu verweben: das ist der hohe Turm, dessen Spitze im sel'gen Himmel verschwebt. Jetzt gewahrt er auch den Ursprung dieses erst noch so fernen, dumpfen Glockenklanges: Der Sturm, der heilige Sturm läutet diese wunderbare Glocke. Die Wipfel rauschen mächtig im Höhenwinde; bewegter — wonnevoller — ist hier oben an seinem Ursprunge der Klang geworden und erschütternd tönt er jetzt von oben her, wirklich sichtbar erschütternd, der Bergwald zittert im Windesausen. Ein tiefer Eindruck auf das Herz, es klopft stärker! Aber dieses Wehen und Brausen zieht auch den einsam da oben stehenden tief Ergriffenen mit in seine Kreise: Die Welle des Windes strömt zu ihm herüber und der Strom des Klanges zugleich, er steht mitten darin; muß es ihm nicht sein, als ob derselbe Sturm und Strom an sein Herz schlüge?

Und da nun geht der Dichter mit dem Bewußtsein, in einen heiligen, großen Dom einzutreten, wieder hinein in dieses Waldheiligtum, zagend und beglückt zugleich. Immer lebhafter wird die Phantasie, und unter die Züge, die alle ihre Wurzel in irgendeiner wirklichen Anschauung haben, mischen sich schließlich auch solche, die diese anschaulichen Grundlagen vermissen lassen, rein visionäre Züge. Wir werden das bald sehen.

Also der Dichter steht wieder im Heiligtume. Diese Bilder des Walddomes und des gotischen Domes fließen in seiner Seele zusammen. Von der Seite her strömt Sonnenlicht herein und so erstehen sie vor seinem innern Auge, die wunderbaren Fenster des Domes, glühend dunkelklar. Nun schaut er auch die Gemälde: Märtyrerbilder, — und noch mehr von der ihn umgebenden Wirklichkeit entfernt er sich: Es bekommen diese Bilder für ihn Leben, wie in die Weite hinaus dehnen sie sich und beleben sich mit ganzen Scharen von heiligen Frauen und von Gottesstreitern, die ganze Geschichte des Märtyrertums und des Gottesreichs auf Erden zieht an seiner Seele vorüber. Überwältigt von diesen Eindrücken zieht es den Dichter nieder — er kniet am Altare. — Will er beten, will er sich ganz hineinfühlen in die Gottheit? Wer will in solchen Augenblicken bis ins tiefste Innere hinein-

sehen! Ein Sichhingezogenfühlen, ein liebendes Sehnen nach dem Heiligen, von Liebe und Andacht durchstrahlet, soweit enthüllt er uns sein Innerstes, mehr vermag er selbst nicht kundzutun. Sein Auge blickt nach oben. Und siehe, da oben flutet das Sonnenlicht, da oben an der Decke des Domes, wo die mächtigen Säulen sich verzweigen, da strahlt es in himmlischem Glanze, herrlich wie himmlischer Glorienschein. Geblendet blickt er unwillkürlich nieder, doch nur, um gleich wieder den Blick emporgezogen zu fühlen. Droben saust der Wind weiter in den Kronen, und es bricht das Licht bald einmal in starkem Strome herein, dann wieder verdeckt sich Sonnenglanz und Himmelsblau. Dieses bewegte Spiel schaut der Dichter, und alles wandelt sich ihm ins Religiöse, in tiefer Andachtsstimmung wird ihm das Waldesdach zur mächtigen Wölbung. Jetzt ist sie geschlossen, und nun erscheint der Bogen gesprengt, und zum Himmel weitet sich der Blick, hinein in die himmlische, unaussprechliche Herrlichkeit verliert sich das Auge, und selig und gewaltig zugleich klingt es jetzt von oben her, der Glockenton ist zu Orgelbrausen und Posaunenschall geworden.

So hat der Dichter Uhland die verlorene Kirche wiedergefunden, nicht die sagenhafte alte aus Stein; — die hat es vielleicht nie gegeben —, er hat die religiöse Weihe des Waldes erlebt, er hat den Wald als Heiligtum Gottes, als Kirche empfunden. Denn der Wald ist's, der Uhland bei den Worten des Gedichts vor Augen steht; das Gedicht ist durch und durch anschaulich, wirkliche Anschauung ist ins Religiöse gedeutet, in innere Anschauung umgewandelt und bei dieser Umdeutung allerdings verläßt der Dichter ein paarmal für Augenblicke die Grundlage des wirklich Angeschauten und gestaltet, dem starken religiösen Gefühle nachgebend, sein Phantasiebild aus mit einigen Zügen rein innerer Phantasie. (Märtyrerscharen.)

Was liegt nun noch zwischen den Zeilen? „Die verlorene Kirche," schreibt Uhland über sein Lied von der religiösen Weihe des Waldes; und auch sonst begegnen wir ernsten Worten, wie z. B. „niemand weiß, von wann es hallt, kaum die Sage kann es deuten, nun weiß ihn (den Pfad) keiner mehr zu finden." Klingen solche Worte nicht wie eine Mahnung des Dichters an seine Zeit, „die verderbte": Kehrt zurück wieder zur Natur, lernt ihre intimen Freuden wieder genießen! Aber wie gesagt, zwischen den Zeilen nur ist diese Mahnung zu lesen. Ebenso verhüllt steht sie in der 2. und 8. Strophe.

Die Sage hat das Rauschen des Waldes als Glockenklang

gedeutet, der von der verlorenen Kirche her erklingen soll. Mag diese Sage in bestimmter Gegend wirklich erzählt worden sein, oder mag Uhland sie nur fingieren, es liegt dem ein verborgener Gedanke zugrunde: Die naive, die unberührte Volksseele hat sich ein dunkles Gefühl für die Weihe der Natur bewahrt.

Und endlich: „Treuliches Sehnen" nach religiöser Erbauung kann im Walde, einem erhabenen Tempel der Natur, seine Befriedigung finden, aber man muß eine tiefe Empfindung haben für die Eindrücke der Natur und sich in sie versenken mit ganzer Seele. Dann bedeutet das Sich-versenken in die erhabene Natur zugleich ein Versinken in tiefe Andacht. *Mit der Tiefe dieser Andacht aber wächst die religiöse Erkenntnis:* Als die Andacht ihren Höhepunkt erreicht hat, da erscheint die Kuppel gesprengt, der Himmel geöffnet, und der ehrfurchtsvoll Anbetende schaut die Herrlichkeit Gottes. So verknüpft sich mit diesem erhabenen Phantasiebilde ein tiefer Sinn.

Hier haben wir eine Offenbarung von Uhlands religiösem Gemüt; es sind Gefühle von seltener Tiefe und Innigkeit, die des Dichters Herz bewegen, sie sind alle echt und wahr und natürlich empfunden; es ist nirgends die Spur von verstiegener Schwärmerei. Diese Harmonie des Gefühlslebens tut wohl, und sie gibt dem Gedichte das Merkmal eines abgeklärten Kunstwerks.

Vortrag. „Uhland hat über dieses Gedicht, dem Inhalt entsprechend, die reiche Schönheit einer melodischen Sprache ausgegossen, so daß es wie ernstes Glockenläuten klingt." (Goldscheider.) Es ist ein durchweg *tiefstimmiges* Lied, und alle Vokale sind mit einem reichen Klanggehalt zu sprechen. Auch die Versschlüsse streben durchweg zur Tiefe. Man kann sich dieses Lied kaum anders als in langsamem Tempo gesprochen denken, und die klingenden Reime in den geradzahligen Zeilen bedeuten hier noch besondere Ruhepunkte. Will man nämlich diese Reihen als viertaktige auffassen:

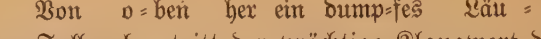
X | X́ X | X́ X | X́ X | X́ ⏑

Von o-ben her ein dumpfes Läu-ten

so stellt sich ganz wie von selbst am Reihenschluß eine freie, willkürliche Pause ein; rechnet man diese Pause aber in den Rhythmus ein und setzt sie gleich einer Silbenlänge, so werden diese Reihen fünftaktig

X | X́ X | X́ X | X́ X | X́ X | 𝄽

Dasselbe geschieht, wenn man statt der Pause eine Dehnung einsetzt und verrechnet:



In jedem Falle aber tritt der prächtige Klangwert der klingenden Reime zutage, eine wundervolle Reinheit ist ihnen eigen (nur das letzte Paar bildet eine Ausnahme), überall sind es bedeutsame Wörter, die den Reim bilden. Dazwischen treten in regelmäßigem Wechsel die kräftigen stumpfen Reime. Regelmäßiger Wechsel ist bei diesem weihevollen und doch so ungekünstelten, naturechten Inhalte das Angemessenste. Auch der Rhythmus ist ganz regelmäßig, nirgends ein dreisilbiger Takt, (untersuche!) überall ein gleichmäßig ruhevoller, würdiger Gang, der durch eine große Anzahl schwerer Auftakte noch eine gewisse Belastung erfährt (vgl. besonders Strophe 2!) und zugleich der traumverlorenen Stimmung sich anpaßt. — Vollkommen ist die Harmonie, mit welcher sich das natürliche sprachliche Gefüge und das rhythmische ineinanderfügen. Es ist, als ob es da gar keine Schwierigkeiten für den Dichter geben könnte; vollendet mühelos erscheint die Anpassung gelungen: In der Mitte fast jeder Strophe ein außerordentlich tiefer Sinneseinschnitt, (in den drei letzten Strophen allerdings eine gewisse Verschiebung dieser Verhältnisse, ohne daß aber der Ruhepunkt in der Mitte direkt fehlt) sodann findet sich auch nach jeder Periode, mit dem klingenden Reim zusammenfallend, ein — meist schwächerer — Einschnitt im Sinn; inmitten der Reihen aber ist der wunderbare Fluß dieser Sprache niemals unterbrochen. Auch darin erweist sich's, daß des Dichters Kunstgefühl hier jede unruhige Erregung vermeidet.

Stilistisch aber ist diese Dichtung ein nicht minder vollkommenes Kunstwerk. Fast das ganze Gedicht ist ein verhüllter Vergleich: Der Wald wird geschildert als Dom; und obwohl dieser Vergleich bis zum einzelnen ausgeführt wird, bleibt er doch verhüllt. Geschildert wird scheinbar nur die Kirche, die Deutung bleibt dem Leser überlassen. So liegen da, wo der Dichter nur anschaulich zu schildern scheint, in Wirklichkeit überall feine Bilder und Vergleiche vor, und eine reiche beziehende Geistestätigkeit entfaltet sich im Leser, indem er der Schilderung getreulich nachgeht. Mit der symbolischen Darstellung dessen, wie sich der Geist in der Andacht erhebt zur Erkenntnis Gottes, erreicht diese stilistische Kunst ihren Höhepunkt. Wir haben also auch hinsichtlich der Form in dieser Dichtung ein reifes und abgeklärtes Kunstwerk vor uns.

20. Die Grenzen der Menschheit.

J. W. v. Goethe.

Wer die Prometheus-Ode, wer Wanderers Sturmlied oder Schwager Kronos liest, der spürt es, wie ein Stürmen und Drängen den Geist Goethes zur Zeit der Abfassung dieser Dichtungen erfüllte. Alles möchte er wissen, alles erforschen, alles begreifen. Neben den Göttern — gleichberechtigt — möchte er dahinstürmen. Das war Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Diesen titanischen Trotz hat Goethe in den folgenden Jahren allmählich überwunden. Die Frau v. Stein vor allem war es, die Goethes Ungestüm milderte. Dort in Weimar lernte er sich sammeln, sich beschränken. Er mäßigt den kühnen Flug des Geistes und fängt an, erst einmal Erfahrung zu sammeln, um von dieser Grundlage aus Welt und Menschen verstehen zu lernen. Das ist ein langer, mühevoller Weg, Erfahrung sammeln und daraus sich eine Weltanschauung aufbauen, ein langes Suchen und Forschen oft um ein Körnchen Wahrheit. Da wird das Unzulängliche des menschlichen Forschens und Erkennens nur zu klar: Stückwerk unser Wissen, Unerforschliches genug neben dem Erforschbaren. Die Grenze der menschlichen Kraft wird spürbar. Soll das entmutigen? Nein! Einen Goethe wenigstens hat das nicht entmutigen können. Sein Faust findet endlich den Weg zur praktischen Tat für die Mitmenschen, darin ist er würdig zur Erlösung geworden. Von Goethe stammt das Wort: „Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche zu verehren." Zur Beschränkung nur soll diese Tatsache erziehen. Der Mensch lerne das Mögliche ermessen, innerhalb des Erreichbaren stecke er sich seine Ziele, das ist seine Beschränkung. Nicht stürme er zum Himmel, ein Titan, ein Übermensch! Er ist Mensch. Überschreitet er die Grenzen seiner Kraft, vermißt er sich, so schädigt er sich selbst. Vermessenheit ist's, der Gottheit gegenüberzutreten wie ein Gleichberechtigter! So tat Prometheus. Aber der Mensch ist der Gottheit nicht gleich an Kraft, an Kraft des Erkennens vor allem. Er ist auch nicht unendlich wie die Götter, sondern endlich, und an seiner Endlichkeit muß er scheitern, wenn er sich unterfängt, die Welt des Unendlichen mit seinem Geiste zu durchmessen: Grenzen der Menschheit. Wenn aber auch seine Kraft in ihrer Endlichkeit nicht heranreicht an die der Gottheit, seine Seele ist dennoch ein Abglanz des Göttlichen, die edelsten Seiten

seines Geistes sind göttlicher Natur. (Vgl. Die Ode: Das Göttliche.) Ein Statthalter der Gottheit auf Erden kann er sein. Aus solchen Gedankengängen und solchen Empfindungen heraus ist die Hymne von den Grenzen der Menschheit entstanden.

Wenn der uralte,
heilige Vater
mit gelassener Hand
aus rollenden Wolken
segnende Blitze
über die Erde sä't,
küß' ich den letzten
Saum seines Kleides,
kindliche Schauer
treu in der Brust.

Denn mit Göttern
soll sich nicht messen
irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
und berührt
mit dem Scheitel die Sterne,
nirgends haften dann
die unsichern Sohlen,
und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

Steht er mit festen
markigen Knochen
auf der wohlgegründeten,
dauernden Erde:
reicht er nicht auf,
nur mit der Eiche
oder der Rebe
sich zu vergleichen.

Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Daß viele Wellen
vor jenen wandeln,
ein ewiger Strom;
uns hebt die Welle,
verschlingt die Welle,
und wir versinken.

Ein kleiner Ring
begrenzt unser Leben,
und viele Geschlechter
reihen sich dauernd
an ihres Daseins
unendliche Kette.

Zuerst ein wunderbares Bild voll Erhabenheit und majestätischer Ruhe: Der Donnerer — der ewige, der heilige Vater — Segen ausstreuend mit gelassener Hand, Segen und Fluch in dieser gewaltigen Naturerscheinung des Gewitters, aber für den Segen nur hat der Dichter jetzt ein Auge, mild soll das Bild wirken bei aller Großartigkeit und Erhabenheit, vom ewigen Vater stammt die Gabe. Und ehrfurchtsvoll ihm zu Füßen der Mensch, das Kind, im Innersten erschauernd und treu in Demut, in kindlicher Ehrfurcht, zu ihm hinaufgezogen für immer mit unsichtbarem Bande und doch mit dem Gefühl der eignen Kleinheit tief im Herzen.

Kleinheit — Unzulänglichkeit des Menschen? — Unendlich ist das All! Die Welt der Tatsachen (Erfahrung) und die Welt der Ideen (reines Denken) vereinigen sich in ihm — und jede dieser Welten für sich eine Unendlichkeit. Diese beiden Seiten des Alls zugleich und vollkommen zu umfassen, das vermag der Geist des

Menschen nicht; und so gerät er in einen ewigen Zwiespalt zwischen dem Ideellen und dem Wirklichen.

Hoch geht seines Geistes Flug; er vermag aufwärts zu dringen zum Idealen, mit dem Scheitel berührt er die Sterne — ein Ikarus, ein Napoleon I., (die Idee der Macht und persönlichen Größe) ein Wallenstein — aber dann scheitert er an der Wirklichkeit. So heben religiöse Beschaulichkeit, Philosophie, ungezügelte Phantasie den Geist empor, doch wie leicht geht ihm dann der feste Boden der Erfahrung unter seinen Füßen verloren! — Hält er sich aber in den Schranken des sinnlich Wahrnehmbaren, dann bleiben die ewigtiefen Ideen ihm verschlossen; wie unbefriedigend für einen reichen Geist! Die Erfahrung läßt alle die letzten Fragen unbeantwortet. —

Diese Gedanken stellt uns nun Goethe sehr anschaulich dar: Wir sehen im Geiste das Bild eines zum Himmel Stürmenden — man stellt sich unwillkürlich eine Jünglingsgestalt vor — sein Haar streift die hohen Sterne, aber die Füße haben Halt- und Stützpunkt verloren; ein Sturmverschlagener, dem Windeswehen Preisgegebener. Man könnte lächeln, wenn solch ein Schicksal nicht zu tragisch wäre; etwas von der Beklommenheit des alten Dädalus — als er mit seinem Sohne den hohen Flug wagte — überkommt uns bei dieser Vorstellung. Wann wird er herabstürzen, fragen wir bang. Dann aber das Gegenbild: Eine erdenheimische Gestalt, mit festen markigen Knochen auf unerschütterlichem Grunde stehend; die Eiche beschattet ihren Scheitel, und hoch in unerreichbarer Weite ziehen die Wolken und wölbt sich das Sternenzelt. Selten, dann aber heiß verlangend, blickt das Auge hinauf in das dunkle, unergründliche Blau, um dann — den Himmel den Göttern überlassend — sich der nahen Erde zuzuwenden. — So schauen wir jenen Gedanken von der Unzulänglichkeit des menschlichen Geistes. Darin liegt bereits die Antwort auf die Frage: Was unterscheidet Götter von Menschen? Die Götter umspannen und begreifen Idee und Wirklichkeit zugleich, sie sind erhaben über jenen Zwiespalt, der dem Menschen das Herz unruhig macht. Diese Antwort aber ist zwischen den Zeilen zu lesen. Das Gedicht gibt sie aufs neue im Bilde, in zwei Bildern.

Was unterscheidet Götter von Menschen? Die Begrenztheit, die Endlichkeit menschlichen Erkennens. Die aber ist abgebildet in der Endlichkeit des menschlichen Lebens, an dieser kann man sich also jene veranschaulichen.

Die unendliche Zeit fließt dahin wie ein Strom, an dessen Oberfläche die Wellen sich heben und senken, deren eine immer aus der andern hervorgeht, eine die andere hervorruft in zusammenhängendem Flusse; nur dem menschlichen Auge scheint wohl oft isoliert (die Einzelwelle), was doch in Wahrheit eine ewige Verbindung ist. Diesen ewigen Strom vor sich abfließen zu sehen in seinem inneren geschlossenen Zusammenhange, das ist nur den Göttern beschieden. Unser Blick hat seine Grenze im einzelnen; die eine Woge, in der wir eben leben, und wenig benachbarte Wellen darüber hinaus umspannt er. Wie ein Schwimmer wird der Mensch mit der Woge emporgehoben, dann verläßt ihn bald die Kraft: — verschlungen — versunken! Höchstens noch ein letztes Gurgeln in der Tiefe. Aber der Strom fließt weiter. — Noch in einem andern Bilde, in dem des Ringes, ist diese Beschränkung unseres Geistes zu verstehen. Ein einzelner Ring — ein Kreislauf von unbekanntem Sein zu unbekanntem Sein zurück, — das ist unser Leben (im Zirkel dreht sich auch unser Denken). Endliche Ketten von solchen Ringen, das sind die menschlichen Geschlechter, die in ihrer Gesamtheit eine vielleicht? unendliche Dauer besitzen, nicht aber als einzelne Geschlechter. Das Dasein der Gottheit aber ist eine unendliche Kette, die ganze Menge der menschlichen Geschlechter wandelt vor ihr, dauernd, ohne je sie zu überleben.

So baut sich ohne viel absichtliche Kunst und Berechnung der Inhalt der Ode auf. Das Thema ist überall klar in den Vordergrund gerückt: Grenzen der Menschheit, d. i. des menschlichen Wesens.

Gleich das erste System (V. 1—10) ist eine Veranschaulichung, ein stimmungsvoller Akkord für das Thema: Das erhabene Bild des Allvaters und vor ihm ehrfurchtsvoll der Mensch.

Jetzt geht es in die Entfaltung des Themas hinein: (V. 11 bis 28) die Endlichkeit der Geisteskraft, das ist des menschlichen Wesens Grenze, im Idealisten, im Realisten verkörpert sich ewige Unvollkommenheit.

Endlich die Frage nach der Menschheit Grenze in neuer Form: Was unterscheidet Götter von Menschen? In zwei Bildern die Antwort: Der Mensch als Schwimmer auf der Woge im Strom, das menschliche Dasein ein kleiner Ring.

Sinnfällige Wirkungen. Kurzzeilen sieht unser Auge, reich an inhaltschweren Worten, die langsam abfließen. Dem Ohr erscheinen sie bald als Zwei-, bald als Dreitakter, aber im Fluß der Rede

vereinigen sie sich meistens zu größeren Ganzen, und so fügen sich in dem ersten System die Reihen zu Viertaktern zusammen, unwillkürlich hört sie das Ohr, und meistens entsprechen sie auch dem natürlichen Gedankengefüge. (Welches ist die natürliche inhaltliche Gliederung?) Hoch- und Tiefton, Haupt- und Nebenbetonung wechseln miteinander, und so kommt es, daß auch die Kurzzeilen innerhalb der größeren Viertakter wieder dem Ohre vernehmlich zur Geltung kommen. Dieses Viermaß schreitet einher würdig, mit erhabenem Schritt, voller Hoheit, ganz wie der Inhalt dieses tiefreligiösen Hymnus es erheischt. Die Sprache selbst nach Ausdruck (Wortwahl) und Satzbau ist voll erhabener Würde: das Ganze ist ein großer Konditionalsatz, nicht undurchsichtig, sondern zweiteilig, aber weit ausgesponnen durch die Menge der bedeutungsvollen Satzteile. Und nun klingt diese ganze Stimmung wider in der Melodie. Fast jedes Wort hat einen eigenartigen melodischen Klanggehalt (wie es eine eigene Vorstellung weckt, einen eignen Inhalt hat: Der úralte mit dem tiefen Ton des Unergründlichen, der heilige wenig oder nicht absteigend gegenüber der ersten Zeile, Vater mit mildem Klang und nicht aufdringlicher, aber bedeutsamer Tonerhöhung; mit gelassener Hand: diese drei Wörter fast auf einer Tonstufe verharrend, das innere Gleichmaß malend; dann dumpfer, doch eher von der Tiefe aus aufsteigend als herabfallend: aus rollenden Wolken, und weiter sich erhebend: segnende Blitze, auf jedes Wort einen melodischen Gipfel. Mit leisem Nachdruck auf einer jeden der drei Silben ist das erste, (segnende) darüber noch emporsteigend das folgende zu sprechen, aber es hat nichts Grelles, es geht zur Milde. Mit einem ganz geringen Tonfall endigt der Vordersatz, lang ausklingend und gehalten, mit Hochschluß (wie wenn der Windhauch Samen seitwärts weht, wie wenn der Segenshauch gespürt werden sollte). Der Nachsatz erklingt, in inniger Verehrung gesprochen, wie ein unwiderstehliches Sich-hingeben an die Größe und Allgewalt; mit hohem Einsatz beginnend, strebt die Doppelreihe (küß' ich — Kleides) stark zur Tiefe, das Überwältigende malt sich in diesem starken Abfall. Eine Parallelreihe, etwas tiefer begonnen und wenn möglich auch noch tiefer endigend, fügt sich an und bildet den Schluß des ersten Systems.

Nun aber hebe sich überwältigend der monumentale Grundgedanke heraus. Gewaltig strebt die Melodie aufwärts in den

zwei ersten Takten, darauf fällt sie; messen und Mensch treten nochmals als Gipfel hervor und etwas Warnendes liegt von Anfang an ihren Intervallen: Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch. Das ist ein isolierter Sechstakter, kraftvoll wirken die schweren Silben, an einzelnen Stellen haftet die Schwere sogar an den leichten Silben: Göttern, irgend. Im folgenden nun beherrscht der im Inhalte liegende Gegensatz die Melodie und den Rhythmus: Die einleitende Reihe löst sich los von den übrigen, hebt er sich aufwärts ⁝. Sie ist mit Pause viertaktig zu sprechen, aufwärts hat den inhaltlichen und den rhythmisch-melodischen Nachdruck, das eine Wort füllt zwei einsilbige Takte. Darauf folgt, zwei Druckzeilen in sich vereinend, wieder ein Viertakter: und berührt mit dem Scheitel die Sterne, mit Hochschluß und durchgehendem Aufstieg der Melodie, der Nachdruck ruht auch rhythmisch wieder auf dem letzten Wort und wieder füllt es, durch Dehnung der Silben bewirkt, zwei Takte. Jetzt folgt auf die Spannung die Lösung, die Melodie kehrt sich um in eine fallende; und auch rhythmisch besteht ein Unterschied: ein ruhiger, weisheitschwerer und überzeugungskräftig wirkender Fünftakter, der bedeutsam hinausklingt über das Viermaß, fügt sich zusammen aus den zwei folgenden Reihen „nirgends haften dann die unsichern Sohlen." Endlich folgt zum Abschluß von etwas höherer Stufe aus ein neuer Abstieg im Viertakt, leise Gleittöne deuten den Ernst der Situation an.

Und nun wiederholt sich diese doppelte Tonbewegung im folgenden System noch einmal. Diese Wiederholung in der Tonführung verstärkt den inhaltlich stilistischen Parallelismus (vgl. die beiden Systeme daraufhin!) und durch das Zusammenwirken aller Faktoren drängt sich das Gefühl auf, daß es unmöglich sei, dieser Unzulänglichkeit sich zu entziehen. Hier in diesem System ist wieder der rein viertaktige Rhythmus durchgeführt; dieser zweiteilige, durchsichtige und doch höchst wuchtige und massive Bau der Sätze ist auch hier bemerkenswert, Ruhe und Erhabenheit kennzeichnen diese Form.

Der 3. Teil leitet sich ein durch die bedeutsame Frage: Was unterscheidet Götter von Menschen? Wir gewahren eine volle Veränderung der sinnfällig wirkenden Faktoren. Die Melodie vor

allem ist auf den Gegensatz gestimmt: Götter bereits ein merklicher Aufstieg, aber Menschen erhebt sich darüber und steigt auf die 2. Silbe weit herab. Der rhythmische Schlag dieser Worte ist gleichmäßiger, wie zum Nachdenken mahnend. Die Antwort bewegt sich wieder in scharfen Gegensätzen: viele — vor jenen, dagegen wir; unser Leben, dagegen: ihres Daseins unendliche Kette; alle diese Worte bedeuten melodische Gipfel, rhythmisch aber heben sich aus der Reihe der zweigipfligen Viertakter wirksam heraus die Reihen: Ein ewiger Strom ⏑, ein silbenarmer Viertakt mit Schlußpause, ferner: und wir versinken ⏑. So findet sich — unbewußt — an den eindrucksvollsten Stellen eine charakteristische Form ein: Die Harmonie zwischen Inhalt ist Form ist offenbar.

II. Allgemeiner Teil.

1. Über den Inhalt dichterischer Kunstwerke und seine ästhetischen Eigenschaften.

1. Poetische und wissenschaftliche Darstellung.

Man kann 2 Hauptformen der sprachlichen (schriftlichen oder mündlichen) Darstellung unterscheiden: Die poetische und die rein sachliche (wissenschaftliche). Die poetische Darstellung läßt uns ihren Gegenstand als ein Ganzes schauen, läßt ihren Stoff in Bildern uns durchdenken; die wissenschaftliche Darstellung befaßt sich mit der Feststellung des Tatsächlichen und der ihm innewohnenden inneren Beziehungen, ohne auf die konkrete Verkörperung ihres Gegenstandes Gewicht zu legen. Die dichterische Darstellung will das Gefühl und die anschauliche Phantasie erregen, die wissenschaftliche erstrebt verstandesmäßige Erkenntnis; den Wissenschaftler interessiert ein Stoff um der Sache willen, den Dichter um der Wirkung willen, die er auf unser Gemüt ausübt. (Vgl. Kampf mit dem Drachen: Quelle und künstlerische Darstellung durch den Dichter!)

2. Nationaler Charakter der Dichtung und internationale Einflüsse.

Daher umfaßt die poetische Literatur alles, was nur im Gemüt des Menschen anzuklingen vermag. Die deutsche Dichtung ist ein Spiegelbild des deutschen Geistes, speziell des deutschen Gemütes; die deutsche Muttersprache ist's, die in der deutschen Dichtung all das lebendig macht, was in den Begriffen „deutsches Volkstum, deutsche Heimat" Großes und Herziges liegt. (Die Literaturgeschichte zeigt, wie das deutsche Geistesleben und mit ihm die deutsche Dichtung in den verschiedenen Zeiten vom Auslande beeinflußt worden ist. Derartige Einflüsse sind gerade bei der Dichtung sehr tiefgehende. [Griechen, Franzosen, Engländer.] Ihnen ist aber jede Literatur unterworfen, und wir sind trotzdem berechtigt, von einer deutschen Nationalliteratur zu sprechen.)

3. Hauptgattungen der Poesie.

Der geistige Gehalt kommt in 4 Hauptformen zur Darstellung: wir unterscheiden die epische, dramatische, lyrische und didaktische Dichtung. Das Epos ist die erzählende Darstellung einer in sich geschlossenen Kette von Begebenheiten. Das Drama stellt eine solche geschlossene Reihe von Begebenheiten als Handlung[1]) dar. Die Lyrik ist unmittelbarer Ausdruck der Gefühle. Die didaktische Dichtung enthält — im konkreten oder abstrakten Gewande — Lehren und Wahrheiten. (Beobachte, wie der Einteilungsgrund hier kein einheitlicher ist: Epos und Drama können lyrische und didaktische Partien enthalten und umgekehrt!)

4. Motive. Ideen.

Die reale Welt — Natur, einzelnes Menschenleben, Volksleben — ist die stoffliche Quelle für den Dichter. Alle die sich in der Wirklichkeit abspielenden Erscheinungen sind sehr zusammengesetzter Natur und zerlegen sich in viele einzelne Züge. Solche der Wirklichkeit entnommene Einzelzüge werden Motive genannt. Motiv = das in Bewegung Setzende. Sie sind die konkreten Momente eines Stoffes, die das Innere des Dichters bewegen, die Phantasie erregen, die Grundzüge des dichterischen Kunstwerks. Vereinigen sich solche Einzelzüge zu anschaulichen, räumlich geordneten Ganzen, so spricht man dann von Bildern, von künstlerischen Natur- und Lebensbildern. Zerlege etwa „So einer war auch er" von A. Holz, oder ein Schlachtenbild (Frenssen, Schlacht bei Gravelotte aus Jörn Uhl) in ihre einzelnen Motive. Stelle fest, wie sich mehrere Teilmotive zu Hauptmotiven vereinigen lassen; z. B.: die Teilmotive „Walddorf, Mittagszeit, letztes Haus, die Alte, spinnend, einnickend" sind Glieder des umfassenden Hauptmotivs: sommerlicher Dorffrieden. Abstrakte Gedanken — die in der Dichtung auch ihr Recht haben — bezeichnet man gegenüber den konkreten Einzelzügen als Ideen.

5. Zur historischen Entwicklung des Motivschatzes.

Der Reichtum an Motiven ist unerschöpflich. Geht man der historischen Entwicklung unserer Literatur nach, so gewahrt man, wie in jedem Zeitalter neben den immer wiederkehrenden andere Motive im Vordergrunde gestanden haben, in der Zeit der Völkerwanderung sagenhafte, heldenhafte Motive; geistliche Motive in der altdeutschen und frühmittelalterlichen Dichtung; höfische und

[1]) Vergleiche Paragraph 17. Natürliche Entfaltung des Kunstwerks. Handlung.

weltliche Motive in der ersten Blütezeit unserer Literatur; eigenartig ist der Motivschatz der Dichtung im Reformationszeitalter: kräftige Töne, im Zeitalter des 30jährigen Krieges: viel Klage, in den Freiheitskriegen: nationale Begeisterung; das zweite klassische Zeitalter, Jungdeutschland, die moderne Zeit bringen immer individuellere, speziellere, der Wirklichkeit entsprechendere Züge aus dem Natur- und Menschenleben. Beispiele!

Aber auch das einzelne Motiv wird oft von den verschiedenen Dichtern sehr verschieden behandelt. Vgl. z. B. hinsichtlich des Motivs der „Freude" anakreontische Dichtungen v. Hagedorn, Klopstocks Ode „Der Züricher See" und Schillers „Lied an die Freude", oder für das Motiv: Frühlingsankunft Mörikes „Er ist's" und Hoffmann v. Fallerslebens Lied „Grüner Schimmer usw.". Unterschiede der Beanlagung oder der zeitgeschichtlichen Anschauungen machen sich in solchen Fällen bemerklich.

6. Übersicht. Hauptmotive. (Größere Motivgruppen.)

A. Naturdichtung.

Frühling, Sommer, Herbst, Winter; Abend und Nacht, Morgen; Wasser (Meer), Wald, Gebirge; Moor und Heide; Kampf in der Natur. Besonders innerhalb der Gruppen: Sommer (Ernte, Sichelschnitt), Abend und Nacht (Goethe, Eichendorff, Lenau), Wald (Waldesrauschen, Waldmorgen und -abend, die Poesie der einzelnen Waldbäume), Meer (Heine, Storm), Heide (Annette v. Droste, Allmers, Liliencron u. v. a.) haben wir wunderbare Lieder, voll von zartester Stimmung.

B. Menschliches Leben. Der einzelne. Die Gesamtheit.

Hoffen und Sehnen, Heimat; Freundschaft und Liebe (Volkslied); Lebensernst, Leid (Tod), Erinnerung, Lust (Kinderlied, Studentenlied, Trinklied); Beispiel, Weisheit und Lehre, Andacht (geistliche und kirchliche Lieder), das Alter; dazu kommt noch die große Menge von Gedichten, in denen sich das Motiv des Kampfes entfaltet, ein Motiv, das wie kein anderes die deutsche Dichtung, vor allem das große Epos und Drama beherrscht. Seine Teilmotive: Feindschaft, Haß und Versöhnung, Tatendrang, Aufopferung (Kriegs-, Soldaten- und Landsknechtslieder), Untreue und Verrat, Treue, Aufopferung, Gericht, Schicksal. Gerade dieses Motiv des Kampfes gewinnt oft erst seine volle Kraft, wenn sich's um Darstellungen aus dem Leben ganzer Völker handelt (man denke an der Nibelungen Not, an Partien aus der Ilias), oder wenn die einzelnen die Auffassung ganzer

Gesellschaftsklassen, ganzer Völker oder ganzer Zeitrichtungen und Zeitalter vertreten. So führt dieses Motiv uns vom einzelnen zur Gesamtheit: Das Vaterland wird besungen in seinen verschiedenen Gauen, die Gestalten der Vorzeit und Gegenwart in ihren Beziehungen zum Volke, Züge des deutschen Volkstums, das Volk als ein Ganzes und seine einzelnen Stämme, und es kehren nun hier die meisten jener soeben genannten Motive aus dem Leben des einzelnen wieder. Wir beleuchten drei dieser Gruppen noch etwas genauer.

Die Motive: Hoffen und Sehnen, Heimat, Freundschaft und Liebe, Lust und Leid führen uns aufs Volkslied und seinen unerschöpflichen Motivschatz. „Das Volkslied steigt hinab in alle Tiefen des Menschenherzens und hinauf in alle Höhen des Menschengeistes, ... es dient jedem Feste, jeder Brüderschaft. Die Zunft voller, ja viehischer Zecher, Schlemmer und Faulenzer hat so gut ihre Lieder wie die übermütige Tafelrunde der Martinsgans und die zerknirschte Schar fanatischer Geißler. .... Den Bauernburschen und seine Maid begleitet das Lied bei ihrer Arbeit und ihren Lustbarkeiten; ebenso den Schneider, Schuster, Müller usw. Vom Landsknecht und Jäger, vom fahrenden Schüler und Schreiber, vom Bettelmönch wie vom reichen Kaufmann und vom Raubritter, der ihm nachstellt, singt das Lied; es nimmt sich des Fürsten an wie seines letzten Untertanen .... Es gibt kaum ein geschichtliches Ereignis, das irgendwo in Deutschland das Volksgemüt beschäftigt hat, das nicht im Volksliede behandelt wäre." (Sahr, Das deutsche Volkslied.) Das Heimweh, die Klage des verlassenen Mädchens sind nirgends ergreifender behandelt worden als im Volksliede (Der Schweizer. Es fiel ein Reif....), die Lustigkeit ist nirgends toller und ausgelassener geschildert worden als hier. —

Zahlreich sind die Dichtungen, die Weisheit und Lehre enthalten. Es ist erstaunlich, wieviel über Lebensweisheit, Tugend und Sitte, Gott und Menschenliebe uns die Dichter zu sagen haben, und es ist doch auch so natürlich, daß sie sich so oft zu unseren Beratern, Erziehern, Lehrern, zu Predigern und Philosophen machen; die sittliche Würde ihrer Kunst, ihre läuternde Kraft ist ihnen aufgegangen, nun treibt sie's, durch ihre Werke veredelnd auf die Menschheit zu wirken. (Schiller.) Stelle eine große Anzahl solcher belehrender Dichtungen zusammen! Wie lehrt der Dichter? Fast immer durchs Beispiel, selten durch allgemeine Lehrsätze. (Vgl. Legende, Der Kampf mit dem

Drachen, Der Graf von Habsburg usw., dagegen Rat des Vaters, Für meine Söhne.) Die Lehre pflegt also im anschaulichen Gewande aufzutreten.

Endlich das gewaltige Motiv des Kampfes in der deutschen Dichtung. Kampf ist die herrschende Lebensform. Lange schon hat man den Kampf erkannt als die Folge des Triebes nach Weiterentwicklung, aber die neueste Zeit sieht noch mehr in ihm: das wichtigste Mittel zur Entwicklung aller Lebewesen. Im Kampf stählen sich die Organe, stählt sich der Geist. Da äußert sich das Leben in voller Bewegung, in voller Kraft, im bewußten Anstürmen gegen jedes Hindernis. Darin aber liegt auch der poetische Reiz dieser Erscheinungen. So ist die Dichtung denn voll von Kampfszenen. Der einzelne kämpft gegen den einzelnen oder eine Anzahl einzelner (Ilias, Odyssee, Nibelungen, Maria Stuart, Wallenstein usw.); die persönlichen Vorzüge treten glänzend hervor. Der einzelne kämpft an gegen seine Zeit, gegen Einrichtungen, die von der Gesamtheit anerkannt, gesetzliche Kraft oder doch eine traditionelle Weihe erlangt haben: Don Carlos, Anzengrubers Viertes Gebot. Der einzelne kämpft für eine erhabene Idee (Parzifal). Der einzelne tritt auf den Plan als Vertreter einer Gesamtheit und der Kampf spielt sich ab auf einem großen zeitgeschichtlichen Hintergrunde; so kämpft Götz als Vertreter des Rittertums, das von den Fürsten erdrückt wird. So haben die Hofgesellschaft, das Bürgertum, der Arbeiterstand ihre Vertreter gefunden. Auch den Kampf ganzer Völker (Krieg, Aufstand und Empörung) stellt die Dichtung dar, meist so, daß auch hier die großen Führer der Parteien im Vordergrunde, die Volksmassen im Hintergrunde stehen (Tell, Egmont, Jungfrau von Orleans). Selbst der Massenkampf wird unmittelbar Gegenstand der dichterischen Darstellung, und wenn auch in dieser Form das Motiv der epischen Behandlung günstiger liegt als der dramatischen (warum?), so macht doch das soziale Drama auch die breite Masse des Volks zum kämpfenden Helden und stellt sie dar, siegend oder unterliegend. (Die Weber von G. Hauptmann.) Ein Kapitel für sich ist der Kampf mit der eignen Natur und ihren Mächten, (Der Kampf mit dem Drachen) und vereinzelt sehen wir auch den Helden vorzugsweise „leiden" im Kampf. Das Motiv des Kämpfens ist auch hier nicht fallen gelassen, und bisweilen ist dieses Leiden sogar gedacht als ein Kampfmittel, das Mittel zur Überwindung des Gegners. (Johannes, Jesus.) Auch Tasso und Egmont sind solche leidende, entsagende Helden.

— Unendlich ist die Zahl der Formen, in welchen die Dichtung den Kampf darstellt. Wer aber die gewaltigen inneren Kräfte der Menschennatur spüren will, die solche große Taten der Menschen verursachen, der muß dieses Motiv des Kampfes einmal in den Hauptwerken unserer Dichtung verfolgen und in seiner immer neuen Gestaltung mit aller Liebe studieren. *Um dieser inneren menschlichen Kräfte willen schildert uns der Dichter den Kampf.*

7. Poetisches Verständnis. Forderungen an den Hörer.

Welche Fähigkeiten erfordert es, sich in einen so reichen und vielgestaltigen Inhalt zu vertiefen, um ihn vollkommen zu genießen? Die anschaulichen Elemente wollen im Geiste wieder *geschaut* sein, die Folgerichtigkeit einer Reihe von Erscheinungen und Handlungen, ihre künstlerische Zusammenfügung will *denkend begriffen* sein, die Gefühlswerte sind so lebhaft wie möglich *nachzufühlen*. Schon bei der inhaltlichen Vertiefung in die Dichtungen also sind alle wesentlichen geistigen Kräfte in Anspruch genommen: Vorstellen, Denken, Fühlen.

8. Der sinnlich wahrnehmbare Teil des poetischen Kunstwerks.

Dichtungen aber üben — mit wenigen Ausnahmen — *erst ihre ganze Wirkung auf uns aus, wenn sie gesprochen und gehört werden.* Zu dem Inhalte (dem *geistigen* Gehalte) tritt also noch ein *sinnlich* wahrnehmbarer Klanggehalt. Hierzu gehören: *Rhythmus, Reim, sprachlicher Klangwert* (lautlicher Wohlklang = Euphonie), *Sprachmelodie*. Jede Dichtung hat, sobald sie gesprochen wird, solche sinnliche Bestandteile, indes ist zu bemerken: Der Reim kann fehlen, besondere Mittel zur Steigerung des sprachlichen Klanggehalts sind nicht immer nachweisbar, beides sind für die Dichtung nicht wesentliche Elemente; der Rhythmus braucht kein gebundner zu sein, die strenge *Gebundenheit* des Rhythmus gehört ebenfalls nicht zum Wesen der Dichtung. (Prosamärchen, Prosadramen.) Aber einen gewissen (freieren oder gebundenen) Rhythmus, eine in der Gliederung diesem entsprechende Melodie, einen gewissen lautlichen Klanggehalt hat jede gesprochene Dichtung.

9. Verhältnis der geistigen und sinnlichen Elemente.

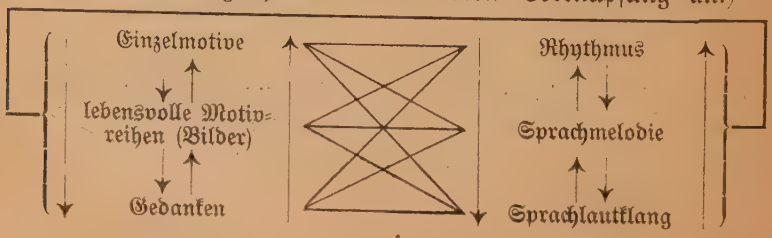
Die geistigen Bestandteile einer Dichtung und die sinnlichen bilden nun niemals ein loses Nebeneinander, sondern ein *sehr inniges Füreinander*. In den Sprachklängen, im Rhythmus,

in der Melodie malen sich die Bilder und Ideen samt ihren Gefühlen; sie spiegeln sich nicht nur wider, sie verschmelzen direkt mit den sinnlichen Eindrücken, so daß sie schließlich zusammen eine Gefühlseinheit bilden. Das wird besonders dadurch möglich, daß auch die rhythmischen oder melodischen Gehörseindrücke in unserer Seele Gefühle erregen. Diese aber verknüpfen sich mit den inhaltlichen Bestandteilen, und zwar ist es dabei merkwürdigerweise ganz gleich, ob sie den letzteren verwandt oder entgegengesetzt sind. Es können z. B. ein schwer-ernster Inhalt und ein leicht bewegter Rhythmus wohl zusammenpassen, sie schwächen sich gegenseitig ab und verschmelzen zu einem gemilderten Gesamteindruck. (Uhland, Der Wirtin Töchterlein.) Dieses Füreinander der sinnlichen und geistigen Elemente einer Dichtung ist's, was gewöhnlich als Einklang von Inhalt und Form bezeichnet wird. Wer dieses Füreinander nicht empfindet und sich etwa ein nur inhaltliches Verständnis eines Gedichts erwirbt, der hat dasselbe nur einseitig und *das heißt bei einem Kunstwerke überhaupt nicht* verstanden und genossen.

10. Innere Organisation des Kunstwerks. Der künstlerische Organismus. Innere Einheit.

Die Verschmelzung der sinnlich wahrnehmbaren mit den geistigen Elementen der Dichtung — die sehr vielgestaltig sein kann — ist nicht die einzige Art der inneren Verknüpfung, sondern *auch innerhalb der sinnlichen und innerhalb der geistigen Elemente besteht der engste Zusammenhang*. Kein Glied, auch nicht das kleinste kann herausgenommen werden, ohne daß das ganze Kunstwerk im Innersten verändert oder sogar zerstört werde; es darf keines fehlen, keines an eine beliebige andere Stelle rücken. Man pflegt das kurz anzudeuten mit den Worten: „*Das Gedicht ist ein zusammenhängendes Ganzes* oder ein *Organismus*.

Jede allgemeine Beschreibung gewährt nur eine schwache Vorstellung von diesem wunderbaren Füreinander, ebenso jede Skizze; die folgende soll nur zu ungefährer Verdeutlichung dienen. (Die Linien deuten Möglichkeiten der inneren Verknüpfung an.)



In dieser Erkenntnis des organischen Aufbaus liegt der Schlüssel zum künstlerischen Verstehen einer Dichtung. Suche jedes Gedicht zu verstehen als ein in sich geschlossenes Ganzes! Und nachdem du die Einheit empfunden hast, suche die natürlichen Teile und darnach wieder deren natürliche Glieder zu finden und, nachdem du sie so gleichsam gelöst hast, ihre Zusammenfügung zum Ganzen zu erkennen. Mit einer äußerlichen Inhaltsangabe ist für das Verständnis einer Dichtung nichts getan. (Vgl. unter den Beispielen des 1. Teiles vor allem: Die frühen Gräber und Der Kampf mit dem Drachen.) Mag da nun die Dichtung ein zehnbändiger Roman oder ein vierzeiliges Liedchen sein, für ihr künstlerisches Wesen macht das keinen Unterschied. Ein vollendet einheitlicher, gleichgestimmter Organismus ist Schillers Drama „Maria Stuart".

11. Die poetische Stimmung.

Der innige Zusammenhang zwischen allen Elementen des dichterischen Kunstwerks kommt nun dem Hörenden oder Lesenden nicht nur etwa durch Nachdenken und eindringendes Studium zum Bewußtsein, sondern auch unmittelbar beim Genießen empfindet er diese Einheit des Kunstwerks und zwar gefühlsmäßig: Jede Dichtung ruft einen wunderbaren allgemeinen Gefühlszustand im Hörer wach, der, nur dunkel bewußt, doch den Hauptreiz der Poesie ausmacht. Man nennt dieses Allgemeingefühl die Stimmung. Sie ist das Wunderbarste am Kunstwerk, sie liegt gleichsam auf dem Werke wie ein zarter Hauch; sie will erlebt und genossen werden, aber sie verträgt keine Beschreibung ihres Wesens. Sie ist ein äußerst zusammengesetzter Gefühlszustand. Seine Entstehung und Beschaffenheit läßt sich einigermaßen verstehen, wenn man sich den kunstvollen Bau einer Dichtung vergegenwärtigt und bedenkt, daß jeder psychische Eindruck von einem Gefühl begleitet wird. Alle Gefühle, die sich auslösen aus den Einzelvorstellungen, Bildern, Gedanken, aus den rhythmischen, melodischen, euphonischen Eindrücken, aus den oben angedeuteten unendlich zahlreichen Verschmelzungen der verschiedenen Elemente laufen zusammen zu jenem Allgemeingefühle, in dem nun die Einzelbestandteile nicht mehr voneinander zu sondern sind. Keine Erklärung darf die Stimmung schädigen oder gar zerstören, und jeder Leser muß zuerst sich bemühen, in die dem Kunstwerk eigene Stimmung sich hineinzuempfinden, eher stellt sich der volle Genuß nicht ein. — Die äußerst komplizierte Zusammengesetztheit dieses

Stimmungsgefühls aber macht es zugleich erklärlich, wie der Grundcharakter der Stimmung ein so äußerst mannigfacher sein kann, wie daher jedes Gedicht eine ihm eigne Stimmung haben kann. Bisweilen ist diese Stimmung scharf charakterisiert und klar als Freude oder Leid gekennzeichnet, bisweilen aber liegt es auch wie Dämmerung, wie Zwielicht über den Kunstwerken und das gilt besonders von lyrischen Gedichten. Diese *Ungeklärtheit* ist dann künstlerische Absicht und nicht etwa ein Mangel des Kunstwerks.

12. Der unerklärbare Rest.

Die ganze Menge der Elemente und ihre Beziehungen und Verknüpfungen wird man niemals erschöpfend sich klar machen können, die Stimmung des Kunstwerks insbesondere kann man in ihrer wunderbaren Entstehung und Zusammensetzung ebenfalls nie restlos ergründen. So kommt es, daß man bei jedem echten Kunstwerk die Empfindung hat, es bleibe nach jeder — auch der besten — Erklärung noch immer etwas Unerklärtes übrig, *eine geheimnisvolle Tiefe*, an die noch nicht gerührt worden sei, *ein unerklärbarer Rest*.

13. Kunstgenuß. Anforderungen an den Genießenden.

Noch einmal fragen wir: Was verlangt die Dichtung von dem Hörer, der sie verständnisvoll genießen will? Wir fanden anfangs schon: Vorstellen, Denken, Fühlen sind stetig lebhaft beteiligt. Wir sahen sodann, wie durch das gesprochene Wort die Tätigkeit des Gehörs und Zeitsinnes in vielseitiger Weise in Anspruch genommen wird und die elementaren Gefühlskräfte angeregt werden. Bedenken wir noch, wie das Vorstellen (das innere Schauen) in jener Stärke und Deutlichkeit, die das Genießen einer Dichtung erfordert, nur möglich ist, wenn dem Hörer eine reiche Menge klarer Anschauungen aus der Natur und dem Menschenleben zu Gebote stehen, so erkennen wir auch die Bedeutung einer lebhaften Anschauungstätigkeit für Verständnis und Genuß der Dichtung. Man kann in Wahrheit sagen: *Der ganze Mensch ist hier beteiligt*.

14. Haupt- und Nebeninhalte, Kern und Umhüllung. Der Kern.

Bei einem Bilde unterscheiden wir den eigentlichen Gegenstand der Darstellung von der Staffage, bei einem Naturgemälde wenigstens den kleineren Ausschnitt im Vordergrunde von den

weiteren, ins Endlose verlaufenden Partien des Hintergrundes. Ähnlich bei der Dichtung. Der Kern ist zu unterscheiden von der Umhüllung, das eigentliche Werk vom Beiwerk, das Gemälde vom Rahmen. (Vgl. Der Graf von Habsburg.)

Im Kern des Kunstwerks offenbart sich das eigentliche Wesen desselben, er stellt das Grundgerüst dar, die inhaltlichen Hauptzusammenhänge umfaßt er, und er ist daher auch der Träger der Grundstimmung. Immer muß dieser Kern anschaulicher Natur sein, auch dann, wenn dem Gedichte ein allgemeiner Gedanke, eine Idee zugrunde liegt; so sind die Ideen in Schillers Balladen stets in anschaulichen Bildern verkörpert. Besonders bei schwierigen Werken (Epen, Dramen) erfordert es das Verständnis, den Kern, losgelöst von allem Beiwerk, in aller Klarheit herauszuschälen.

15. Nebeninhalte. (Rahmen, Umhüllung.)

Die Umhüllung, das Beiwerk kann fehlen, dann hat man den Eindruck eines besonders straff gebauten Kunstwerks, in dem alles aufs Ende hin drängt ohne jeden Aufenthalt; diese Nebeninhalte aber können auch einen beträchtlichen Teil des Gedichts umspannen (Lenau, Der Postillon), dann ist bisweilen Gefahr vorhanden, daß sie die Kernpartien überwuchern. Was sie alles enthalten, das ist je nach dem Kunstwerk sehr verschieden: Wenn in den Kernpartien eine Reihe von Begebenheiten abläuft, dann sind diese wohl umhüllt von breiteren Zustandsschilderungen; oder es zeichnet der Dichter neben den Taten die umgebenden Verhältnisse seines Helden (Milieu), den Hintergrund, auf dem sich seine Handlungen vollziehen (Wilhelm Tell und Hermann und Dorothea). Das Landschaftsbild mit all seiner Staffage und seiner Färbung (Kolorit) gehört vor allem hierher, die Szenerie. Sie ist auch fürs lyrische Gedicht selten zu entbehren. Bisweilen schieben sich Episoden oder Exkurse, also kleinere, in sich geschlossene Teilhandlungen neben den Hauptstrom der Begebenheiten. Berühmt sind die Episoden in Lessings Dramen im 4. Akt (z. B. Riccaut de Marlinière), aber auch in Werken kleineren Stils, in der Ballade z. B. sind sie bisweilen vorhanden. (Vgl. Uhland, Taillefer: Der Ritterknabe und das Fräulein.)

So finden wir neben den Geschehnissen, Begebenheiten und Handlungen immer ein Zuständliches, Bleibendes und für alle die unendlichen Empfindungen des Gemüts eine begleitende Szenerie gezeichnet, in der sie sich entwickeln. So zeigt sich, wie

sowohl im Drama, als im Epos, als in der Lyrik um den Kern der Tatsachen sich oft die Nebenumstände reihen, im Drama trotz des straffen Aufbaus dieser Kunstgattung, im Epos begünstigt durch eine losere, breite Handlung, in der Lyrik, wo sie als objektive Momente neben die subjektiven Empfindungen treten.

16. Verhältnis von Haupt- und Nebeninhalt.

Wie verhält sich nun in einer Dichtung der Kern zu den umhüllenden Partien? Es besteht hier kein loses Nebeneinander, sondern wieder ein Füreinander. Am besten wird das Verhältnis widergespiegelt durch das Verhältnis des Stromes zum Erdreich. Der Strom hat sein Leben, seine Bewegung und Kraft scheinbar für sich und in sich, aber wie sehr sind Quelle, Lauf, Wasserfülle und Kraft vom Erdreich und seinen geographischen Eigenschaften bedingt! Es sollen die Szenerie, die Episoden, die Schilderungen der Umgebung charakteristische Schlaglichter auf den kristallnen Kern des Kunstwerks werfen und so nicht nur den Reiz, sondern auch das Verständnis für die Haupthandlung erhöhen. (Vgl. Wallenstein. Was bedeuten Max Piccolomini und die Gräfin Terzky für den Herzog? Wie strahlt von beiden aus Licht auf ihn!)

17. Natürliche Entfaltung des Kunstwerks. Handlung.

Die Entfaltung des Kunstwerks ist eine höchst durchsichtige und ganz natürliche: Natürlich ist die Folge der Bilder und Erlebnisse, der Natur und dem Leben abgelauscht; mit der natürlichen Folge der Eindrücke entfalten sich ebenso naturgemäß die Stimmungen und Leidenschaften und ihr Wechsel und Verlauf. (Vgl. u. a.: So einer war auch er, Die verlorene Kirche, Wandrers Nachtlied, Mignon usw.!) Da, wo eine geschlossene Reihe von verschiedenen Willensakten mit logischer Folgerichtigkeit zusammengefügt wird, bedient man sich des Ausdrucks der „Handlung", um die Art der Entfaltung des Kunstwerks zu kennzeichnen.

18. Anschauliche Kraft. Konkreter Lebensgehalt. Naturtreue. Gegenständliches Denken.

Wir sagten früher, daß inneres Schauen, Denken in Bildern die Hauptarbeit des Dichters ausmachten. Demgemäß fordert man von jeder Dichtung anschauliche Kraft, einen konkreten Lebensgehalt, Naturtreue (Lebenswahrheit) oder mindestens

Wahrscheinlichkeit. Die Kraft der Anschauung fällt bei allen größeren Dichtern ins Auge. Man denke an Goethe, der zeitlebens der exakte Beobachter aller ihn umgebenden Verhältnisse und der empirische Forscher blieb; man denke auch an moderne Dichter, wie Storm, Holz, Liliencron, die in ihren Dichtungen oft die Anschauung bis zur höchsten Verfeinerung pflegen. (Storm: Abseits, Meeresstrand, Liliencron: Heidebilder, Ges. Werke Bd. 8, usw.) Neben dieser hochentwickelten Beobachtungsgabe steht die Kraft der inneren Anschauung, die beim Künstler nicht selten einen so hohen Grad erreicht, daß man sie als visionäres Schauen bezeichnen darf. Durch dieses innere Schauen wird die Phantasie des Dichters ebensowohl angeregt als geregelt und in Schranken gehalten. Sie sichert den Werken des Dichters die Naturtreue, die Harmonie mit der realen Welt; die Anschauung beherrscht auch das Denken und Kombinieren des Dichters, den echten Künstler zeichnet ein gegenständliches Denken aus. Goethe sagt von sich selbst, daß sein Denken von den Gegenständen sich nicht sondere; daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen, in dasselbe mit eingingen und von ihm aufs innigste durchdrungen würden, daß sein Anschauen selbst ein Denken, sein Denken ein Anschauen sei. — Damit muß man einmal Schillers geistige Art vergleichen, der sich von der allgemeinen Betrachtungsweise aus auf schwerem Wege erst die gegenständliche Form des Denkens erschuf. Schiller aber zeigt uns nun auch mehr als Goethe, wie in der Dichtung doch auch der reine Verstand, die abstrakte Idee ein Recht hat, wenn nur ihre Veranschaulichung durch konkrete Lebensverhältnisse erfolgt. Dann bekommen auch solche allgemeine Gedanken, in herrliche Worte gefaßt, künstlerischen Wert, den sie ohne die konkrete Verkörperung nicht haben würden. Bei rein abstrakten Partien schaut eben der Geist nichts, das lebensvolle Fühlen fehlt dann ebenfalls und damit der poetische Genuß.

19. Abtönung der Gefühle. Intimes. Poetische Verklärung.

Die Ideen des konkreten Lebensgehaltes, der Lebenswahrheit und Wahrscheinlichkeit haben eine lange Geschichte hinter sich. Oft hat man besonders die letztere viel zu eng aufgefaßt und jeden Flug der Phantasie dadurch unterbunden (Gottsched). Aber davon abgesehen, hat sich das Auge unserer Dichter erst langsam schärfen müssen für die lebenstreue Wahl der Motive, für Szenen echten

Lebens. Für uns hängt heute ein großer Teil des Reizes einer Dichtung, vielleicht der größte, an dieser Lebenswahrheit.

Das Leben hat aber auch unpoetische Situationen genug, Gefühlsäußerungen in schreiender Nacktheit und Graßheit, abstoßende oder ernüchternde Begebenheiten, quälende, jammervolle Szenen ohne die Spur von etwas Erhebendem. Da *mildert* der Künstler dann mit Recht, da *schwächt* er die Gefühle ab; und es ist sonderbar: Diese *Abtönung der Gefühle* macht sich auch bei an sich nicht zu grellen Bildern und Szenen geltend. Es ist, als ob auf denselben, nachdem sie durch den fein empfindenden Geist des Dichters gegangen und Sprache geworden sind, ein milder Schimmer liegen geblieben sei, eine gewisse *Verklärung* sich über sie ausbreite. Diese Abtönung der Gefühle kann wiederum einen unendlichen Reiz bedeuten, — man spricht von Intimität des Kunstwerks, von intimer Wirkung — und so steht der Annäherung an die Wirklichkeit auch eine gewisse Entfernung von ihr als berechtigt gegenüber.

20. Das Wunderbare.

Geht man noch einen Schritt weiter in der Entfernung von der Wirklichkeit, so gelangt man zu einer Darstellung, deren Gegenstand offenkundig nicht mehr ein natürliches, sondern übernatürliches, wunderbares Leben hat. Auch die Welt des *Wunderbaren* hat ihr Recht in der Dichtung, die Wunderländer, die Märchenwelt. Man beachte aber auch, wie hier oft alles wunderbar, aber sinnig wunderbar, nichts unsinnig vor sich geht, wieviel Wirklichkeit, Menschlich-Empfundenes, wieviel vor allem warmes, gemütvolles Empfinden sich äußert. Wunderbar, übernatürlich sind auch im wunderbarsten Märchen eigentlich nur die Äußerlichkeiten, und die nehmen wir gern hin und finden uns voll befriedigt in solcher scheinhaften — Wirklichkeit.

21. Anmut. Sittliche Würde. Erhabenheit.

Anmutig ist die Dichtung. Wer das noch nicht verspürt hat, der lese Heines „Du bist wie eine Blume" und Goethes „Gefunden" und Hermann und Dorothea usw. Anmut liegt aber oft auch über den großen Szenen gewaltiger Tragödien. Es hängt das zum großen Teil zusammen mit der Abtönung des Grassen und Schauerlichen; aber nicht immer ist der Grund für die so wohltuende Anmut zu finden, sie berührt oft wie ein Geheimnis an dem Kunstwerke, und jeder Feinsinnige spürt doch ganz genau

ihre Wirkung an sich. Diese poetische Anmut ist auch nicht Zierlichkeit, Niedlichkeit, Zimperlichkeit, sondern etwas ganz Ungesuchtes und Natürliches.

Kann ein Gegenstand von völliger Bedeutungslosigkeit Objekt der Kunst sein? Die Frage ist aufgeworfen worden. Sieht man als die Aufgabe der Kunst an, den Stoff in die ihm adäquate Form zu gießen, so muß auch das Bedeutungslose als Gegenstand der Kunst gelten. Aber dann drängt sich leicht das Gefühl auf, als ob der Stoff der künstlerischen Behandlung nicht würdig sei. Jede Differenz wiederum zwischen Form und Stoff ist ein künstlerischer Mangel. Bei der Dichtung aber, die eine Quelle der edelsten Freuden für die weitesten Kreise des Volks bilden soll, liegt die Forderung eines würdigen Inhaltes am allernächsten: Der poetische Stoff muß in gewissem Maße *bedeutsam* sein und es muß ihm eine gewisse *sittliche Würde* zukommen. Dadurch erst wird eine Wirkung möglich, wie Schiller sie verlangte, daß nämlich durch die Poesie der ganze Mensch hinaufgeläutert werde auf eine höhere Stufe edleren Menschentums. (Vgl. Schiller: Über Bürgers Gedichte.) Darin liegt die wahrste Erhebung. Kommt diese Würde in der Richtung des Religiösen oder der philosophischen Weisheit zum Ausdruck, dann steigert sie sich wohl bisweilen ins *Erhabene*. Einzelne Dichtungen (vgl. Die verlorne Kirche, die Grenzen der Menschheit) sind ihrem ganzen Wesen nach Würde und Erhabenheit, aber auch das kleinste und unscheinbarste Liedchen, auch das scherzhafte Gedicht müssen mindestens einen Unterton anklingen lassen, der dem Ganzen einen Schimmer von diesen veredelnden Grundzügen wahrt. *Anmut, Würde, Erhabenheit* bilden eine aufsteigende Linie, die den Grad des sittlichen *Adels des poetischen Inhalts* andeutet. Würdelos werden heißt immer zugleich den feinen poetischen Hauch abstreifen, heißt die Poesie ertöten.

22. Gefühlsgehalt. Neuheit und Harmonie des Gefühlsgehalts.

Das Anschauen nicht schlechthin, sondern das *gefühlserfüllte* Anschauen, Vorstellen, Denken ist erst das echt künstlerische. Je lebhafter die Gefühle, die sich aus den Bildern und Gedanken auslösen, desto größer die Wirkung auf uns. Der ganze konkrete Charakter der Dichtung ist einer starken Gefühlsbetontheit günstig. Alle möglichen Gefühle, Selbstgefühle, Mitgefühle, soziale, religiöse Gefühle, die das Leben in uns wachzurufen pflegt, werden auch durch die Dichtung lebendig, denn sie ist ein getreues Spiegel-

bild des Lebens und geht den tausenden von Wandlungen und Gestaltungen im einzelnsten nach. (Wie reich ist der Gefühlsgehalt in drei so kleinen Liedern wie: So einer war auch er, Er ist's, Wandrers Nachtlied!) Eine Überladung mit Gefühlen aber wirkt auch schädlich, sentimentales, rührseliges Wesen mögen wir nicht, eine gewisse Frische des Gefühlsgehalts ist erwünscht, und am ehesten stellt sich diese ein, wenn derselbe ein neuer und eigenartiger, ein der Dichtung speziell eigner ist. Tatsächlich ist so jedes gute Gedicht auf einen „Eigenton" des Gefühlslebens gestimmt. Damit ist schon angedeutet, daß sich durchs ganze Kunstwerk hin eine Harmonie der Gefühle bemerkbar macht. Die Einheit des Gedichts schon gebietet das. Dissonanzen des Gefühlslebens, sich völlig widerstreitende Gefühlsgruppen müßten diese zerstören, müßten auch der poetischen Abgetöntheit und Zartheit, der Anmut zuwider sein.

23. Realismus, Naturalismus; Idealismus.

Je nachdem nun mehr die Forderungen des konkreten Lebensgehalts und der Lebenswahrheit oder die der Abtönung, der harmonischen Wirkung, Würde und Erhebung von dem Dichter beachtet werden, bekommt das Gedicht einen verschiedenen Gesamtcharakter. Diese Verschiedenheit drückt man aus durch die Begriffe: Realismus, Naturalismus einerseits und Idealismus andrerseits, man spricht von einem realistischen (naturalistischen) oder einem idealistischen Kunstwerk und teilt die Dichter ein in Realisten und Naturalisten und in Idealisten. Der Realismus in der Kunst äußert sich darin, daß das wirkliche Leben, auch das tagtägliche, allgewöhnliche dargestellt wird. Werden dabei selbst die grassesten und häßlichsten Züge in ihrer ganzen nackten Schroffheit dargestellt, so ist diese Behandlungsform dann als Naturalismus zu bezeichnen. Naturwahrheit um jeden Preis heißt hier die Losung. Hebbel, Ludwig, Kleist sind als Realisten, Ibsen, Tolstoj, Gorki als Naturalisten zu bezeichnen. Der Idealismus verfährt so, daß die Wirklichkeit verfeinert und veredelt, durch des Dichters goldnes Gemüt beleuchtet, schöner und vollkommener erscheint als sie in der Tat ist. Eine Idealwelt, Idealmenschen sind gezeichnet, die zwar auch noch Licht und Schatten an sich haben, aber die Lichtseiten sind bewußt gesteigert. Schiller ist unser ausgesprochenster und größter Idealist. Eine scharfe Sonderung der Dichter und ihrer Werke nach diesen drei Begriffen ist ausgeschlossen, nur von einem Überwiegen dieser

oder jener künstlerischen Auffassung kann die Rede sein. Zur historischen Entwicklung dieser Begriffe sei bemerkt: Schon das 18. Jahrhundert ist voll von dem Rufe nach Natur in der Kunst, aber erst Lessing hat unter Hinweis auf die antike Kunst und auf Shakespeare das Wesen des Naturgemäßen in der Dichtung klarer gezeichnet. Der junge Herder und Goethe haben den Ruf nach Natur wieder erhoben, und es hat sich im Anschluß an ihre Kunstanschauungen, die wiederum Natur und Rückkehr zum klassischen Altertum in sich zu vereinigen suchten, das klassische Kunstideal und bereits in jenen Tagen auch der Begriff des Realismus gebildet. Dann wiederum haben die Neueren sich mit dieser klassischen Naturgemäßheit nicht zufrieden erklärt und Befreiung von der klassischen Überlieferung, absolute Naturwahrheit proklamiert. Immer der alte Ruf in mehr oder weniger veränderter Auffassung.

24. Der zeitgemäße, nationale Gehalt. Volkstümlichkeit.

Jede Zeit hat ein eigenartiges geistiges Gepräge und ihren ästhetischen Geschmack. (Reformationszeit, Rokokozeit, Biedermeierzeit, Revolutionszeit usw.) Aber auch jede Nation hat gewisse eigenartige Charakterzüge anderen Nationen gegenüber. Entfernt sich ein Kunstwerk weit von diesen nationalen und zeitgemäßen Eigentümlichkeiten, so kann es leicht fremdartig anmuten. Ein Künstler, der nach neuen Wegen und Zielen sucht, wird das nicht immer vermeiden können und sich mit einem kleinen Kreis von Verehrern bescheiden. Jeder Fortschritt muß irgendwie mit dem Hergebrachten brechen. Wenn aber gar keine Beziehung zwischen der Volksseele und dem Geiste eines Kunstwerks sich herstellen ließe, wenn man keinen Hauch vom Zeit- und Volksgeiste darin verspüren würde, dann würde allerdings der Weg zum Herzen des Volks vollständig verfehlt sein. Die Dichtung aber soll das Volksgemüt zu treffen wissen und in ihm einen tönenden Widerhall hervorrufen. In diesem weiten Sinne soll jedes Kunstwerk volkstümlich sein.

Die Volkstümlichkeit im engeren Sinne beruht nicht nur in dem zeitgemäßen, nationalen Gehalt, sondern vor allem auch in der Behandlungsweise des Stoffes und seiner spezielleren Eigenschaften. In diesem Sinne sind Volkslied und Volksepos speziell volkstümliche Dichtungen: Kraft und Einfachheit der Sprache, ein Sichbewegen in bestimmten Formeln, eine naive, frische Natürlichkeit und eine ungeschminkte Derbheit, weniger

Verstandesschärfe als ein unverdorbenes, offenes, natürlich-naives Gemüt und ein kurz entschlossener Wille sind volkstümliche Züge. (Vgl.: Der Schweizer, Heidenröslein und Es fiel ein Reif.)

25. Gegensätzlichkeit, Kontrastverstärkung. Abwechselung.

Monotonie, Eintönigkeit ist eine Gefahr für die künstlerische Wirkung. Das schließt nicht aus, daß vorübergehend die Eintönigkeit, der Mangel an Abwechselung einmal ein Kunstmittel sein kann. (Ein Lenausches melancholisches Gedicht, ein monotones slavisches Lied wirken in ihrer Eintönigkeit künstlerisch, charakteristisch.) Im allgemeinen aber ist nicht Eintönigkeit, sondern Abwechselung ein wichtiges Kunstprinzip, wie es ein Prinzip des Lebens ist. Ein steter reicher Wechsel der lebensvollen Bilder, der Gedanken und sinnlichen Eindrücke, der oft absichtlich in scharfen Gegensätzen gestaltet wird, kennzeichnet das dichterische Kunstwerk; am meisten das Drama. So heben sich die einzelnen Partien scharf gegeneinander ab, der Eindruck verstärkt sich, man bezeichnet diese Steigerung der Wirkung durch die Gegensätze als Kontrastverstärkung. (In den Beispielen des ersten Teiles treten diese Gegensätze besonders bei Schiller, dann auch bei Fontane, Holz, Storm u. a. hervor.)

26. Bildliche und symbolische Darstellung.

Ein ferneres Mittel, den Eindruck zu steigern, ist der Vergleich. Einfache Vergleiche, Bilder, Symbole treten auf, statt daß die Tatsachen nackt als solche hingestellt werden. So erscheinen die Tatsachen eingehüllt in ein anschauliches Gewand und diese Verhüllung regt in besonderem Maße das innere Schauen und die Denktätigkeit des Lesers an. Der bildliche und der symbolische Ausdruck sind Formen des künstlerischen Denkens, nicht etwa nur sprachliche Formen.

„Sein Mantel glänzt wie Abendrot, wie sinkende Sonn' die Krone", sagt Uhland von dem alten Könige, der am Ende seiner Tage sein Reich unter seine Söhne teilt. Das Bild strahlt ordentlich Licht um sich her. Wir haben bei jedem bildlichen Ausdrucke zwei Erfahrungsgebiete, deren eines bekannter ist als das andere, und nun sollen die Vorstellungen des bekannten die des weniger bekannten, mit denen wir uns eben beschäftigen, erhellen. —

„Sonnenuntergang" steht vielleicht über der Schilderung der letzten Lebenstage eines Helden; „das Kreuz auf sich nehmen" so sagt man, wenn das Leiden in christlicher Geduld getragen wird. Das sind symbolische Ausdrucksformen. Auch hier liegt ein anschau-

licher Vergleich vor, aber die Tatsache, die mit dem symbolischen Ausdruck angedeutet wird, (hier im zweiten Beispiel das ergebene Dulden aller, auch der schwersten Leiden) die führt weit über das hinaus, was der symbolische Ausdruck direkt andeutet (die Kreuzeslast auf seinen Schultern tragen). So wird beim symbolischen Denken ein Gedanke von großer Tiefe und Weite auf einen sittlichen Gegenstand oder Vorgang bezogen, dessen Anschauungswert an die Größe des ersteren nicht heranreicht, der aber gewohntermaßen als Ersatzbild gebraucht wird. Untersuche Goethe und Schiller auf den Reichtum an bildlichen und symbolischen Formen! Heine bewegt sich bisweilen durch ganze Dichtungen hin in Symbolen, so daß der, dem dies entgeht, solche Gedichte ganz falsch versteht.

27. Anthropomorphismus — Naturbeseelung. Personifikation.

Die Darstellung des menschlichen Lebens macht den Hauptreiz der Dichtung aus, und so liegt es nahe, daß auch in die den Menschen umgebende Natur hinein menschliche Züge getragen werden, die Natur wird oft in der Kunst *beseelt*. Die *Naturbeseelung* (Personifikation) ist uralt. (Religiöse Naturmythen!) Es liegt ein unendlicher Reiz in dieser Beseelung (Vermenschlichung, Anthropomorphismus) der Natur. Goethe ist darin Meister:

Der Abend wiegte schon die Erde
und an den Bergen hing die Nacht;
schon stand im Nebelkleid die Eiche,
ein aufgetürmter Riese, da,
wo Finsternis aus dem Gesträuche
mit hundert schwarzen Augen sah.

Jeder Zug der Abendlandschaft ist hier wunderbar beseelt. — Doch sei auch an Schiller erinnert: „Es lächelt der See" usw., an Lenau: „Niemand als der Mondenschein wachte auf der Straßen"; an Mörike: „Gelassen stieg die Nacht ans Land"; an Holz: „Heimlich schleicht sich die Mittagsstille durch das flimmernde grüne Revier"; in bezaubernder Weise hat Heine die Lotosblume zu beseelen gewußt. Auch abstrakte Begriffe werden beseelt: Frau Sorge. Jeder Dichter gebraucht dieses Kunstmittel und erhöht so den Reiz des Lebensvollen, des menschlich Persönlichen an seinen Werken.

28. Der Reiz des Persönlichen. Objektivismus und Subjektivismus.

In zweifacher Weise kann man von einem *Reiz des Persönlichen* in der Dichtung reden: Persönliches starkes Leben wird in der Dichtung dargestellt, in die Natur werden nicht selten

menschliche Züge getragen. Das ist die eine Seite. Die andere aber: Überall spüren wir, daß es der Geist des Dichters, einer bestimmten Persönlichkeit ist, den wir im Kunstwerk verspüren, hinter allem steht der Dichter mit seinem persönlichen Leben, seinen Auffassungen, seinem Gemüte. Wo Schiller immer zu uns sprechen mag, da spüren wir seine Eigenart, die moralische Würde, die begeisternde Stimmung, das hohe Pathos. Wo Lenau zu uns redet, da trübe Melancholie und Grübeln, Glaubenszweifel und Zerrissenheit des Innern; wo Heine spricht, da macht sich die Unausgeglichenheit seiner Natur meist bemerklich, da wohnen Ernst und Scherz und Spott und Frevel hart beieinander, und unvermittelt wirft er uns von einem zum andern. Obgleich nun in diesem Sinne jede Dichtung ihren persönlichen Reiz hat, tritt doch die Persönlichkeit des Dichters bald mehr bald weniger in den Vordergrund, und danach können die Werke einen mehr *subjektiven* oder mehr *objektiven* Grundcharakter haben, man spricht von Subjektivismus und Objektivismus in der Kunst. Eine scharfe Grenze läßt sich aber auch hier zwischen beiden Behandlungsweisen nicht ziehen, in jedem Werke vielmehr mischen sich sub- und objektive Züge. Goethe und Uhland lassen ihre Persönlichkeit in ihren Werken z. B. mehr zurücktreten als Schiller, als die Romantiker. Sehr subjektiv muten z. B. Heines, Lenaus Gedichte und die der Dichter des jungen Deutschland an.

29. Das Individuelle. — Das Typische und Allgemeine.

Das Leben im weitesten Sinne ist Gegenstand der Dichtung. Es spielt sich ab in lauter *individuellen* Formen, die ohne schematische Regelmäßigkeit ganz natürlich nach den Lebensbedürfnissen des einzelnen sich entwickeln. Wir aber — bei der Beurteilung der Lebenserscheinungen — bleiben selten stehen bei der Auffassung des einzelnen und Individuellen, sondern suchen in ihm ein regelmäßig Wiederkehrendes, ein Übereinstimmendes, Allgemeingiltiges zu finden, unser Blick geht aufs *Typische*, aufs *Allgemeine*, weil uns diese Art der Betrachtung die Auffassung und die Übersicht über die vielen Einzelheiten erleichtert. Die Dichtung nun bedarf eines *konkreten* Lebensgehalts, um Dichtung zu sein. Da sich das konkrete, wirkliche Leben abspielt im Individuellen, so muß dieses in seiner unendlichen Vielgestaltigkeit Gegenstand der Dichtung sein, das Typische und Allgemeine kann nur anlehnungsweise seine Stelle finden. —

Der Blick fürs Individuelle aber hat sich erst allmählich

schärfen müssen. Bis zu Gottsched hin weist die dichterische Darstellung des Lebens mehr typische als individuelle Züge auf. Gottsched fordert noch unmittelbar vor dem Anbruch des großen klassischen Zeitalters unserer Dichtung den typischen Charakter fürs Drama: Der Durchschnittsgeizige, -arme, -reiche, -alte, -junge waren solche Figuren. Das Auge war für die individuellen Züge des Lebens offenbar noch nicht geschärft; seit den Klassikern haben wir gelernt, diese zu erkennen und an ihren Werken gespürt, daß das Ureigene im einzelnen Menschen, das ganz Persönliche, das Anziehendste und Interessanteste und das einzig Lebenswahre ist. Farblose Durchschnittsgestalten, Dutzendmenschen, Durchschnittserlebnisse haben wenig Reiz.

30. Das Zopfige — Klassische — Romantische — Moderne.

Eine andere Reihe von Begriffen hat sich gebildet, lediglich durch die historische Entwicklung unserer Dichtung bedingt.

Diese Begriffe sind sämtlich schwer zu definierende Sammelbegriffe. Das altertümliche Wesen, das durch eine gewisse Steifheit der Formen und Umständlichkeit der Gedankenbewegung, durch eine übertriebene Achtung vor den Umgangsformen und vor allem Traditionellen, eine phrasenhafte Höflichkeit und gesuchte Zierlichkeit sich kennzeichnet, faßt man zusammen in dem Begriff des Zopfigen. (Zopfstil, Rokoko.) In den Charakteren und Gestalten überwiegt das Typische. — In der Überwindung des Typischen und dem Hervortreten des Individuellen, in großer Ruhe und Sicherheit der Linien, in der vollen Kongruenz zwischen dem Inhalt und seinen Formen, in einem gewissen mittleren Maß der Affekte charakterisiert sich das Klassische. — Das Romantische aber äußert sich in der Betonung des Gefühlsmäßigen, die sich bisweilen steigert bis zum Schwelgen in Gefühlen. Ein starkes Naturgefühl, ein bewußtes Spiel mit den eignen Gefühlen, mit dem eignen Kunstwerk sogar, ein Berechnen der Wirkung, eine starke Phantasie, ein romanhafter Aufputz, eine seltsame Mischung von Begeisterung und Sachlichkeit, all das sind romantische Züge an der Dichtung. Begeisternd soll der Dichter alles anfassen und soll sie doch auch in aller Nüchternheit meistern, objektiv und kühl soll er die Dichtung analysieren, zertrümmern können: solch ein bewußtes, über dem Werk stehendes Künstlertum hat die romantische Schule verlangt. Romantisch heißt ursprünglich nur so viel wie zu den fabelhaften Erfindungen der Moderomane der Zeit um die Wende des 17,. 18. Jahrhunderts

passend. Mehr und mehr erweitert sich der Begriff zum Ausdruck für alles, was die Phantasie lebhaft anregt. So bei Goethe. Dann legt man bald den Schwerpunkt auf die Seite des Gefühls und bezeichnet als romantisch, was vor allem Stimmungen weckt, der Freiheitsdrang, das Träumerische, das mystisch Verschwommene. (Romantische Musik, ein romantisches Gemüt.) Aus dieser Auffassung mußte sich dann sehr bald die weitere entwickeln: Befreiung von der strengen Form in Kunst und Leben. So bildet sich der Gegensatz zwischen bürgerlich und romantisch und zwischen klassisch und romantisch heraus. Und nun entwickeln sich im Gegensatz zum klassischen immer neue Züge: zurück zur Kindheit, zur kindlichen Naivität, zum Mittelalter, damit der Gegensatz gegen die Schillersche Kunst, weniger gegen die Goethesche, in der romantische Elemente stärker zum Ausdruck kamen. (Tasso Faust, Götz, Mignon, der Harfner.) Stelle die romantischen Züge im Prinzen von Homburg, im Käthchen von Heilbronn fest! — Endlich das *Moderne*: da finden sich die feinsten und subtilsten Einzelzüge, die meist Spezialarbeit, die höchste Verfeinerung des Gefühlslebens bis zum Gesuchten und Unnatürlichen. Daneben ein Bevorzugen starker Eindrücke, greller Lichter und dunkler Schatten, schrille Töne, schreiende Farben, grasse Bilder sind nicht selten; ein realistisch-naturalistischer Grundzug geht durch die moderne Dichtung, die Formen aber behandelt sie frei, die rhythmische Gebundenheit, das ruhige Gleichmaß der Gefühlsbewegung sind ihr bisweilen lästige Fesseln.

31. Das Tragische, das Traurige; das Komische, das Lächerliche; Humor.

Untergang oder Sieg (oft Sieg im Untergang) ist das Schicksal der Menschen, die uns die Dichtung im Kampfe vor Augen stellt. Von der Darstellung des Untergangs aber erwarten wir eine *tragische Wirkung*; aber nicht jeder Untergang wirkt tragisch, es gehört eine große Natur dazu, die eines Widerstandes gegen das Leiden, dem sie schließlich erliegt, fähig ist, und deren Untergang darum wie ein herber Verlust berührt. Der Untergang des Schwachen — ohne Kampf sich vollziehend — berührt wohl *traurig* und *bedauerlich*, aber nicht tragisch. In der persönlichen Größe, in dem heldenhaften Kampf gegen das Schicksal und seine Mächte liegt das Erhebende eines solchen Untergangs. Das hat Schiller im Sinne, wenn er spricht von dem großen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Das Tragische findet seine Darstellung

vorzüglich in dem großen Drama, aber auch das Epos, die Ballade und selbst die lyrische Dichtung können tragischer Natur sein.

Die scherzhaft-heiteren Szenen des Lebens aber stellt das Komische dar. Das Komische im künstlerischen Sinne ist nicht das Lächerliche, das Schwankhafte oder gar das Unsinnig-Spaßhafte. Die künstlerische Komik stellt sich erst dann ein, wenn den scherzhaften Verhältnissen ein gewisser Sinn und tieferer Gehalt innewohnt. So ist im künstlerischen Sinne die komische Person kein niedriger Spaßmacher, die Idee der Würde des Kunstwerks darf durch sie niemals verletzt werden; „Feinheit" muß sich mit dem Komischen verbinden. Eine der vorzüglichsten komischen Figuren ist der Onkel Bräßig in Reuters Werken. Oft haftet das komische Moment an den die Person umgebenden Verhältnissen und ihrer äußeren Lage, dann entwickelt sich die Situationskomik. — Die glückliche Mischung von Komik und Tragik aber bezeichnet man als Humor. Der goldne Humor! Er läßt uns lachen durch Tränen und stillt das Weinen unter dem Lächeln des Glücks. Die Welt mit einem göttlichen Optimismus sehen, die Welt auch in ihren sonderbarsten und bedenklichsten Erscheinungen — jedes Stückchen Erde, jede Seele — mit Liebe sehen und in dieser Liebe ihnen ein Daseinsrecht erkämpfen oder doch einen milden Ton für ihre Beurteilung finden: Das ist Humor. Wiederum sind Fritz Reuters Werke von ihm voll und über Lessings Minna v. Barnhelm liegt mehr Humor als Komik. Vgl. den Peter Schlemihl von Chamisso.

32. Schuld und Sühne.

Jeder Untergang muß motiviert werden. Dies ist geschehen, wenn er sich folgerichtig aus den vorhergehenden Teilen der Handlung ergibt. Diese Begründung aber gibt der Dichter gern vom Standpunkte des Sittlichen aus; so leitet sich der Untergang her aus einer Schuld und man faßt nun diesen selbst auf als Sühne. Diese beiden Begriffe bringen also nicht ästhetische, sondern sittliche Auffassungen zum Ausdruck, man beleuchtet das tragische Verhältnis unter dem ethischen Gesichtspunkte.

Zur Ästhetik einzelner Gattungen.

33. Die Lyrik.

Sie bringt das Zarteste und Innigste zum Ausdruck, was das Menschenherz bewegt. Die echte Lyrik ist lauter Stimmung, lauter Gefühl; auf die streng kausale Gedankenentwicklung ver-

richtet sie, ebenso auf das Herausarbeiten einer zeitlichen Reihenfolge von Begebenheiten, das gegenwärtige Erleben erhält einfach seinen Empfindungsausdruck; es ist ein Fluten von Anschauungen und Vorstellungen, wolkenhafte Gebilde, die doch in der Einheit des Ganzen festgehalten sind. Der musikalische Reiz der Sprache (Wohlklang, rhythmische Bewegung, Melodik) ist hier am stärksten; die vollendetsten lyrischen Produkte muten an wie ein zarter Hauch der Stimmung, wie ein Klingen des Gemüts, jedes Wort ist unmittelbar Gefühl. Demnach ist der Subjektivismus in der Lyrik am größten, zugleich aber auch die Abgetöntheit und der intime Reiz. Am reinsten treten diese Eigenschaften in der Liebeslyrik, sehr rein auch in der Naturlyrik, weniger klar ausgeprägt aber in der patriotischen Lyrik hervor. Das lyrische Element verträgt eben keine Gedanken- und Ideenentwicklung, keine Reflexion, und die patriotische Lyrik kann sich nur schwer davon freimachen. Auch die geistliche Lyrik leidet häufig unter diesem Mangel. Sie ist oft Betrachtung und verstandesmäßige Entwicklung religiöser Gedanken, aber nicht unmittelbar Gefühlsausdruck und inneres Erlebnis. Viele von den Kernliedern der Kirche aber machen doch davon eine Ausnahme, so die gefühlsstarken Lutherlieder, die Lieder Paul Gerhardts, Flemings geistliches Reiselied, sodann Klopstocks geistliche Oden und einiges aus der geistlichen Lyrik jüngerer Dichter.

Die künstlerische Einheit des ganzen Kunstwerks wird in der Lyrik hervorgerufen durch die Einheitlichkeit der Stimmung, die das Gedicht beherrscht. Die Einheit schaffende organische Gliederung tritt hier viel weniger scharf hervor, kunstvolle Dispositionen widerstreiten dem lyrischen Gefühlsausdruck.

34. Arten der lyrischen Dichtung nach ästhetischen Gesichtspunkten.

Trotzdem das Lyrische unmittelbarer Gefühlsausdruck ist, macht es doch einen Unterschied, ob der Dichter sich ganz restlos in das Gefühl versenkt, oder sich bewußt urteilend und beobachtend demselben gegenüber verhält. Nach diesem Gesichtspunkte unterscheidet man in der Lyrik naive und sentimentalische Dichtung, die rein (unbewußt) gefühlsmäßige und die bewußte, absichtsvoll geschaffene. Zu letzterer gehört die sogen. Rollenlyrik, die Maskenlyrik aber ist noch naiver Natur. Bei der Rollenlyrik versetzt sich der Dichter in die Rolle irgendeiner gedachten oder wirklichen Person und dichtet nun aus deren Gemütsstimmung und Lebenslage heraus. Trotz dieses be-

wußten Sichversetzens in eine andere Gemütsstimmung ist ein tiefer Gefühlsgehalt nicht ausgeschlossen. Das beweisen Goethes Harfner- und Mignonlieder im Wilhelm Meister. Die Maskenlyrik ist unmittelbarer empfunden. Der Dichter verkleidet sich wohl in die Maske eines anderen, gibt uns aber in dieser Maske unmittelbar seine eignen Empfindungen kund. So Goethe als Hatem im west-östlichen Divan.

Die epische und dramatische Dichtung.

35. Gegensätzliche Natur von Epos und Drama.

Das Epos stellt eine abgerundete Begebenheit dar, d. h. mit andern Worten: eine in sich geschlossene Kette von Begebenheiten, das Drama wohl auch, aber es rückt alle Geschehnisse unmittelbar in die lebendige Gegenwart, so daß sie eine geschlossene Reihe von Handlungen bilden, die insgesamt das Rückgrat des ganzen Stückes, die Haupthandlung, „die Handlung" schlechthin bedeuten. Aus dieser Wesensverschiedenheit erklären sich viele grundlegende Unterschiede zwischen beiden Gattungen: Die epische Erzählung gleitet ruhig dahin, weil das Zuständliche gegenüber dem Drama überwiegt; die Entwicklung vollzieht sich allmählich, die Einzelheiten werden breit ausgemalt, die dramatische Darstellung aber läßt alles Geschehen sich unmittelbar vollziehen, alles gibt sie in effektvoller Beleuchtung, in vorwärtsdrängender Hast; unruhevoll stürmt die Handlung zum Ziel, das Zuständliche tritt zurück. Die Lebendigkeit des Vorstellens läßt das Vorgestellte als ein Wirkliches erscheinen, die Phantasie feiert ihre höchsten Triumphe und dennoch haben wir im Drama den strengsten Aufbau, den gebundensten inneren Zusammenhang, den kunstvollsten Organismus. Freiheit und Gebundenheit vereinigen sich hier in der wunderbarsten Weise. (Vgl. das Nibelungenepos und Hebbels Drama „Die Nibelungen".)

Spezielle Eigenschaften der epischen Dichtung.

Ein hoher Reiz des Epos liegt in der vollendeten Abrundung des Ganzen. Der breite Fluß der Erzählung und der allmähliche Fortschritt derselben bringt die Gefahr der Wiederholung und der Abschweifung mit sich. Meisterhaft hat Homer diese Gefahr vermieden, meisterhaft auch Goethe in Hermann und Dorothea.

Die epische Erzählung löst das Zuständliche in Geschehen auf. In diesem Sinne vermag auch das Epos die Illusion zu wecken, als ob die Begebenheiten eben gegenwärtig sich voll-

ziehen. Wie plastisch, greifbar weiß Goethe uns in Hermann und Dorothea die Mutter, die Dorothea in ihrem tagtäglichen Tun und Treiben zu zeichnen. Lessing hat im Laokoon in demselben Sinne auf Homers Kunst rühmend hingewiesen. (Schild des Achilles.) Überdies interessiert bei jeder Erzählung weniger ein Zustand an sich, als der Übergang von einem in den andern. In Hermann und Dorothea liegt das Wirkungsvolle darin, daß das eben noch hilfsbedürftige und heimatlose Mädchen plötzlich zur Höhe des Glücks gelangt. Goethe bezeichnet solche anregende Übergänge als pathetische Momente.

Die objektive Tatsache und nicht die mit ihr verknüpften subjektiven Empfindungen hat das Epos darzustellen; die erstere aber in vollendeter Bestimmtheit. Man hat zur Veranschaulichung dieser Forderung wohl Goethes Hermann und Dorothea mit Werthers Leiden verglichen, speziell die in beiden vorhandene Brunnenszene[1]), um zu zeigen, wie Goethes epische Kunst sich entwickelt hat. Dort die Beschreibung des Ortes voll schwärmerischer Empfindung, hier sachlich objektiv, dort die Bezeichnung Mäuerchen, hohe Bäume, hier niedrige Mauer, erhabene Linden. Auch die verweilende Art der Erzählung, die behagliche Langsamkeit steht hier im Gegensatze zu der entsprechenden Szene im Werther. Goethes eigne Worte sind hier von Interesse: „Der Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern." Die Alten aber rühmt er: „Sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt."

Gerade „Hermann und Dorothea" kann uns zeigen, wie weitgehend das Epische die Darstellung typischer Verhältnisse verträgt; denn das gutbürgerliche Ehepaar, der brave wohlmeinende, tüchtige, polternde Gatte, die liebe, sonnige, heitere, fleißige Hausfrau, der redliche, deutsche, etwas unbeholfen schwerfällige Jüngling, das sind Gestalten voll typischer Züge, dazu der Prediger, der philisterhafte Apotheker, das Verhältnis zwischen den einzelnen Familiengliedern, all das bietet mehr Typisches als Individuelles. Aber dies alles wirkt neben der plastischen Gestalt Dorotheens wie Hintergrund, und so tritt diese in ihrer Anmut und ruhigen Sicherheit und ihren individuellen Zügen um so klarer hervor: Eine wundervolle Ergänzung von typischen und individuellen Elementen! Der Hintergrund aber wird im Epos stets als Erzählung, beim Drama als Handlung gestaltet.

[1]) Richard M. Meyer, Goethe. In der Sammlung Geisteshelden (Führende Geister), Band 13—15.

Die Ruhe und Behaglichkeit, die das Hauptkennzeichen der epischen Darstellung bilden, wirken am eindrucksvollsten, wenn sie in Gegensatz treten zum Unruhigen und lebhaft Bewegten. So kann auch der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung, der sich im Inhalt wie in der Form äußern darf, für die epische Wirkung ein Gewinn sein. (Vgl. Nibelungen, Hermann und Dorothea desgl.) Trotzdem wird der ruhige epische Vortrag überall hervortreten und das zurückhaltende, zögernde Moment wird das vorwärtsdrängende in der reifen epischen Schöpfung stets überwiegen.

Auch knappe didaktische Partien verträgt das Epos, und die epische Dichtung enthält eine Fülle von Lebensweisheit in Form kurzer Sprüche und Sentenzen. (Vgl. Parzifal und andere mittelhochdeutsche Epen, Reineke Fuchs, Hermann und Dorothea usw.) Der Fluß der Erzählung aber darf durch die lehrhaften Stellen nicht gehemmt werden. Ziel des Dichters ist auch beim Epos der einheitliche Gesamteindruck, eine harmonische Wirkung auf den ganzen inneren Menschen.

37. Spezielle Eigenschaften der dramatischen Dichtung.

Der Aufbau des Dramas vollzieht sich nicht nach einem bestimmten Schema, sondern in folgerichtiger Entwicklung, aus gegebenen Voraussetzungen des Inhalts und nach dem Gesetze der psychologischen Naturgemäßheit der Charaktere. Aus dem ersten Auftauchen der Idee, den keimartigen ersten Eingebungen (Wurf, Vorwurf) entwickelt der echte Künstler das Ganze mit zwingender Notwendigkeit und unter sorgfältigster *Motivierung* des Fortschrittes der Handlung. Alles, was äußerlich und unorganisch in diesen geschlossenen Gang der Entwicklung hereingezogen wird, wirkt unkünstlerisch, *mechanisch*. So verschmäht er Kombinationen und äußerliche Aneinanderreihung, er schafft eine zusammenhängende Kette von Ursachen und Wirkungen, die als Ganzes durchsichtig und einfach ist. Nicht in der Kompliziertheit und Verwicklung, sondern in der Klarheit und Einfachheit liegt die Größe der Kunst. „Nichts ist groß, was nicht wahr ist." Das ist das Gesetz von der „*verborgenen Organisation der Dichtung*". Die der Handlung zugrunde liegende Begebenheit heißt die *Fabel*. Je klarer und faßbarer sie ist, desto eindrucksvoller wirkt sie. In den *Vorgängen* aber, aus denen eine Handlung sich zusammensetzt, stellen sich nun die Charaktere dar; unmittelbar in ihrem Tun und Handeln offenbart sich uns

ihr Wesen. Beschreibung von Charakteren ist unwirksam und darum undichterisch. In der Charakterzeichnung liegt ein unerschöpflicher Reiz — das Ewig-Menschliche; in ihm tun sich immer neue Seiten der Vertiefung und des Genusses auf. Als den Angelpunkt aller Vertiefung hat man die Entfaltung der Charaktere bezeichnet. Im Drama und im Epos ist sie am vollkommensten. Nur so viel läßt sich allgemeingültig über den Bau des Dramas sagen, daß die Handlung einem Höhepunkt zustrebt, der zugleich meist der Wendepunkt ist; daß bis zum Höhepunkt hin ein allmählicher Aufstieg stattfindet, dem dann ein kurzer Abstieg folgt, daß im Aufstieg der Knoten mehr und mehr geschürzt wird, der dann beim Abstieg oft rasch und gewaltsam gelöst wird.

Betreffs der Einheit des Dramas hat uns Lessing gelehrt, daß nur die Einheit der Handlung (s. o. verborgene Organisation!), nicht die des Ortes und die der Zeit wichtig ist für den ästhetischen Wert und die Wirkung auf den Hörer. Die Einheit des Ortes und der Zeit sind nur von Wert, sofern sie der Einheit der Handlung dienen. Unter der Einheit von Ort und Zeit leidet leicht die natürliche Entwicklung der Handlung. (Vgl. besonders Goethes Götz, Tasso, Iphigenie, Schillers Räuber, Tell, Wallenstein!)

38. Wirkung des Dramas.

Lessing bezeichnet die Tragödie als ein Kunstwerk, welches die höchsten Wirkungen hervorbringen will. Die höchsten Wirkungen der Kunst sind heftige Erregungen des Gefühls, die mit der Erregung und Lösung des Zwiespalts (Konflikts) verbunden sind. Am stärksten erregt das gegenwärtig Geschehende.

Die Erregung des Gemüts besteht in einem vollständigen Miterleben des Dargestellten, in unbedingter Anteilnahme am Schicksal der gezeichneten Personen, in willenloser, gänzlicher Hingabe an das Kunstwerk; eine Art suggestiver Gewalt über den Hörer muß der dramatische Dichter gewinnen. Welchen Inhalt aber diese Gefühle haben, läßt sich nicht allgemeingültig feststellen. Lessing hat Furcht und Mitleid als die Wirkungen der Tragödie bezeichnet, ohne aber damit den Gehalt der zu erregenden Gefühle zu erschöpfen. Er ist auch den Bedingungen beider Affekte nachgegangen und hat gefunden, daß am meisten Furcht und Mitleid das Leiden eines Menschen errege, welcher von edlen und großen Absichten geleitet durch verhängnisvollen Irrtum untergeht; und er hat zusammenfassend festgestellt, daß die höchste

Wirkung also eine Tragödie habe, deren Fabel das nicht verdiente, aber verschuldete Leiden eines edlen Menschen entwickelt; dabei hat der Künstler zu halten auf vollkommene Einheit, verständliche Voraussetzungen und einen naturgemäßen Gang bis zur Katastrophe. Die Gegenwart hat die Grenzen weiter gezogen und vom Drama einfach einen konkreten (bedeutsamen) Lebensgehalt gefordert, der mit höchster Naturtreue in organischem Zusammenhange wiederzugeben ist. Das Prinzip des Realismus und Naturalismus beherrscht gegenwärtig die anderen Kunstprinzipien in hohem Grade.

Die Unterschiede zwischen Trauerspiel und Lustspiel sind im ganzen nicht ästhetischer, sondern inhaltlicher Natur. Der andersartige Inhalt und speziell der Ausgang bedingt andersartige Gemütserregung. (Vergl. den Abschnitt 31 über das Tragische und Komische!)

39. Einteilung der Dramen.

Man unterscheidet je nach dem Stimmungswerte des Dramas, der ja stark durch den Ausgang beeinflußt ist, Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel. Siehe 4. Abschnitt; Dichtungsformen!) Diese Einteilung hat bis heute allgemeine Geltung behalten. Jenachdem die Zeichnung von Situationen oder die Entwicklung der Charaktere mehr im Vordergrunde steht, hat man Situations- und Charakterdramen unterschieden; man spricht von historischen und psychologischen Dramen, aber durch all diese Begriffe wird in jedem Falle nur ein besonders markantes Kennzeichen angedeutet, eins schließt das andere oft nicht aus, und man erschwert sich die Auffassung oft nur, wenn man solche Ausdrücke als feststehende Gattungsbegriffe verwendet.

40. Die treibenden Kräfte.

Welches sind die treibenden Kräfte in solcher hohen Kunst? Aus der Wirklichkeit nimmt sie, das sahen wir schon, ihren Stoff. Deren Gesetzen und Kräften gemäß muß auch in der Dichtung der Zusammenhang gestaltet werden. So handelt sich's also um die Darstellung der Erscheinungen in Natur und Leben der Menschen und um die Auffassung der ihnen innewohnenden Gesetzmäßigkeit. Die Gesetzlichkeit des seelischen Lebens aber ist weit verwickelter als die Naturgesetzlichkeit, und so ist die richtige Auffassung der Begebenheiten, Geschehnisse und Handlungen des menschlichen Geistes — des einzelnen wie ganzer Gemeinschaften — samt den

sie verursachenden Begierden, Leidenschaften und Gesinnungen das künstlerische Hauptproblem, das niemals restlos gelöst werden wird, die unendliche Aufgabe des Künstlers. Das sind die im Stoffe an sich liegenden Kräfte, die objektive Seite der Frage. Aber dieser natürlichen Tatsachen bemächtigt sich nun beherrschend und gestaltend der Geist des Dichters. Er darf ihre natürliche Gesetzmäßigkeit nicht zerstören, aber er nährt sie mit seinem persönlichen Leben, er versenkt sich in die Natur und ihre Kräfte, in die menschliche Seele und ihre geheimsten Regungen und bewegt sie in sich, läßt sie in sich Stimmungen erzeugen und stellt nun die Tatsachen dar, seinem inneren Empfinden und seiner persönlichen Gestaltungskraft gemäß, oder gibt auch nur den Eindruck wieder, den sie auf ihn machen. So ist's schließlich doch der Geist des Dichters, den wir im Kunstwerk genießen, am unmittelbarsten in der Lyrik. Dieses subjektive Moment unterscheidet eben die dichterische Darstellung von der wissenschaftlichen (naturwissenschaftlichen, geschichtlichen, psychologischen).

Der Weg aber zur Höhe dieser Kunst der Beherrschung und Verklärung des Stoffes durch den Geist des Dichters ist ein langer, mühevoller, oft durch jahrelanges ernstes Ringen gekennzeichneter. Enttäuschungen bleiben dabei selten einem Künstler erspart, man spricht von dem Widerstreit zwischen Wollen und Können als von der Tragik des Künstlertums, und mancher von den Dichtern, die wir gewohnt sind, auf der Höhe des Ruhms zu sehen, hat am schwersten unter solchem Widerstreit gelitten. Einen tiefen Einblick in des Dichters inneres Leben gibt in dieser Beziehung Schillers Gedicht „Die Ideale", deren charakteristischste Strophen hier folgen:

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
so schlang ich mich mit Liebesarmen
um die Natur, mit Jugendlust,
bis sie zu atmen, zu erwarmen
begann an meiner Dichterbrust,

und, teilend meine Flammentriebe,
die Stumme eine Sprache fand,
mir wiedergab den Kuß der Liebe
und meines Herzens Klang verstand;

da lebte mir der Baum, die Rose,
mir sang der Quellen Silberfall,
es fühlte selbst das Seelenlose
von meines Lebens Widerhall.

Es dehnte mit allmächt'gem Streben
die enge Brust ein kreisend All,
herauszutreten in das Leben
in Tat und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet,
so lang die Knospe sie noch barg;
wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
dies Wenige, wie klein und karg!

Wie sprang, von kühnem Mut beflügelt,
beglückt in seines Traumes Wahn,
von keiner Sorge noch gezügelt,
der Jüngling in des Lebens Bahn.
Bis an des Äthers bleichste Sterne
erhob ihn der Entwürfe Flug;
nichts war so hoch und nichts so ferne,
wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Wie leicht ward er dahin getragen,
was war dem Glücklichen zu schwer!
Wie tanzte vor des Lebens Wagen
die luftige Begleitung her!
Die Liebe mit dem süßen Lohne,
das Glück mit seinem goldnen Kranz,
der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
die Wahrheit mit der Sonne Glanz!

Doch, ach! schon auf des Weges Mitte
verloren die Begleiter sich,
sie wandten treulos ihre Schritte,
und einer um den andern wich.
Leichtfüßig war das Glück entflogen,
des Wissens Durst blieb ungestillt,
des Zweifels finstre Wetter zogen
sich um der Wahrheit Sonnenbild.

Je sicherer aber die Beherrschung des Stoffes durch den Geist, je selbständiger und freier die Gestaltung durch die persönlichen Kräfte des Dichters, desto mehr schöpferische Kraft, Originalität wohnt dem Kunstwerk inne. Und diese sind des Dichters edelster Ruhm.

2. Rhythmus und Sprachmelodie in der deutschen Dichtung.

1.—2. Der sprachliche Akzent.

1. Die Wortbetonung. (Wortbetonung vom sprachlichen Standpunkte aus.)

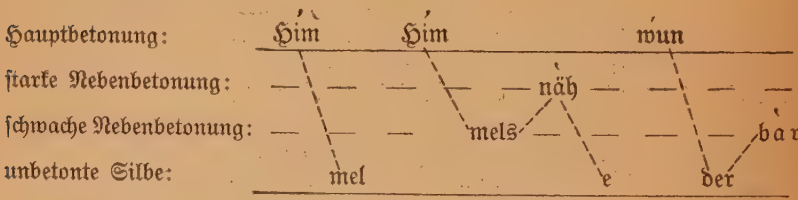
Der ohrenfällige Nachdruck, der auf einem Worte oder einem Teile desselben liegt, wird als Betonung (Ton) oder Akzent bezeichnet. Jedem Wort kommt eine natürliche (rein sprachliche) Betonungsweise zu.

Sprich folgende Wörter mit natürlicher Betonungsweise und stelle dieselbe fest:

Himmel, helfen, gütig.
Ursache, Riesengeist, furchtbar.
Fernglas, Hochburg, eiskalt.

kerngesund, blutwenig, blutarm.
begreifen, verlassen, unterschlagen, widerlegen.
Unheil, Urteil, Antwort, unfreundlich, unschön.
Bürgerinnen, Freundlichkeiten, Himmelsnähe, Wanderbursche.

Ergebnis:



Es genügt für unsere Zwecke, drei oder vier Stärkegrade festzustellen, die wir durch die Ausdrücke Hauptbetonung (ˊ), Nebenbetonung (starke (ˈˈ) und schwache (ˈ)) und unbetonte Silbe bezeichnen. Wir bleiben uns dessen bewußt, daß die lebendige Sprache, angemessen dem Sinn und insonderheit den Gefühlen, die zum Ausdruck gelangen, viel mehr Akzentunterschiede aufweist, besonders die starke Hauptbetonung wird oft noch hinzuzufügen sein. (Suche die ganze Skala an einem lebhaft gesprochenen Satze festzustellen.) Nebeneinanderliegende gleichschwere Tonstärken werden schwebende Betonungen (Schwebungen) genannt.

Das einfache einsilbige Wort wird betont, wenn es ein sinnvolles ist. Das einfache zwei- oder mehrsilbige Wort hat

den Akzent auf der ersten Silbe. Bei den zusammengesetzten Wörtern sind die verschiedensten Fälle möglich. Bei Zusammensetzungen mit einem Nomen überwiegt in der Regel die Tonstärke des ersten Teils (Landmann, Fruchtbarkeit) oder es tritt, besonders bei zweisilbigen Zusammensetzungen, gern Schwebung ein. bzw. Haupt- und Nebenton rücken nebeneinander: (Haustür, Labsal oder Haustür, Labsal); ausnahmsweise kann, dem Sinne gemäß, auch der zweite Teil tontragend sein (blutarm).

Für die Verbalzusammensetzung ist's wichtig, die abgeschwächten von den ungeschwächten Formen zu unterscheiden

erteilen, urteilen; Antwort, aber entwenden.

Verbum und Präposition können trennbar und untrennbar verbunden sein, in jedem Falle ist die Betonung eine andere: überlegen (er legt ihn übers Knie), überlegen (er überlegt sich etwas), Holunder, Forelle, lebendig haben eine ungewöhnliche Betonungsweise.

Bisweilen treten in der natürlichen Betonungsweise, dem leichten rhythmischen Fluß zuliebe, Abweichungen ein, besonders wenn Haupt- und Nebenton unmittelbar nebeneinander stehen würden:

Urteil, aber: Vorurteil,

lösbar, aber: auflösbar, dagegen wieder; unauflösbar.

Bisweilen verschwindet dann auch der Ton von einer an sich betonten Silbe: erbarmen, aber Barmherzigkeit. Sodann bringt es der regelmäßige rhythmische Wechsel auch mit sich, daß an sich ganz leichte Silben einen Nebenton bekommen:

wanderte, Hoffnungen statt Hoffnungen.

Treten zwei Betonungen (Haupt- und Nebenbetonung) unmittelbar nebeneinander, so entsteht zwischen beiden eine Pause von dem Durchschnittswerte einer Silbe:

Anfang und Anbeginn beanspruchen beide dieselbe Zeit.

2. Die Satzbetonung.

Lies folgende Sätze zwanglos und natürlich und stelle ihre Betonung fest:

Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen.
Wer ist ein Mann? Der beten kann.
Hoch klingt das Lied vom braven Mann.
Gib her! Mein ist der Preis!

Der Hauptton eines Satzes ruht gewöhnlich auf einer Wurzelsilbe. Fast stets ist das haupttontragende Wort ein Begriffswort.

Die Betonung im Satze richtet sich bis zu einem gewissen Grade nach dem grammatischen Werte der Wörter, besonders in einfachen, unabhängigen (voraussetzungslosen) Sätzen. So werden Begriffswörter im allgemeinen stärker betont als Formwörter, das Prädikat stärker als das Subjekt, das Subjekt stärker als das Attribut. In solchen Sätzen tritt der Hauptakzent gern an die letzte Stelle: Er besitzt einen kleinen Gárten — Öffne dich, du stille Klause — Du sollst nicht stehlen — Marschall Vorwärts — Turnvater Jahn — Karl der Große — Max und Móritz — August Hermann Fráncke — Der Mann im Mónde — Der Mutter Gebét (voraussetzungslos!) — Das Gebet der Mútter.

Dieser grammatische Akzent aber kann nun überall durch den logischen Sinn und den Gefühlsgehalt der Sätze verändert werden. Im zusammenhängenden Satze herrschen der Sinn und das Gefühl, nicht die grammatische Beziehung. Die Betonung, wie sie durch den logischen Sinn geschaffen wird, bezeichnet man als logischen Akzent, die vom Gefühlsgehalt beeinflußte als emphatischen Akzent (Emphase = Gefühlserregtheit). Aber nicht nur die Satzbetonung, sondern auch die Wortbetonung ist sehr abhängig vom Sinn und Gefühlsgehalt der Sätze. Beides soll uns der nächste Abschnitt zeigen.

3. Gedanken- und Gefühlsausdruck — und die Betonung.

Wir sprechen voraussetzungslos: Verbót, Gebót, wollen wir aber den Gegensatz zwischen beiden Begriffen scharf herausheben, so betonen wir: Verbot — Gebot. — Wir unterscheiden je nach dem Sinn: blútarm und blutárm, unterlégen und unterlègen usw.

Wir sagen voraussetzungslos: Ein Glas Wein!, aber auf die Frage: Wieviel wünschen Sie? antworten wir: Ein Glas Wein, auf die Frage: Ein Glas oder eine Flasche? hingegen: Ein Glas Wein.

Wir sagen je nach dem Sinn und Gefühlswert der Worte:

Du sollst dich um 7 Uhr melden.

Du sollst dich um 7 Uhr melden (ärgerliche Abfertigung).

Du sollst dich um 7 Uhr melden oder um 7 Uhr (bei Verspätung oder Verfrühung).

Du sollst dich um 7 Uhr melden (wenn Abhaltung vorgegeben würde).

Es ergibt sich: Der logische und der emphatische Akzent können auf jeder beliebigen Silbe ruhen. Es soll der Sinn und die Gemütslage, in die die Worte versetzen sollen oder aus der sie stammen, dem Hörer klar werden und demgemäß bekommt einfach der Teil des Satzes den Akzent, der der Hauptträger dieser psychologischen Inhalte ist. Der logische Akzent sorgt für das Verständnis, der emphatische für die gefühlsmäßige Empfindung. So kommt es, daß auch bei der bloßen voraussetzungslosen Mitteilung die Betonung häufig nicht den grammatischen Verhältnissen entspricht, und daß bei großer Erregung selbst die sprachlich-natürliche Betonungsweise eines Wortes ganz ungewöhnlich verändert werden kann. (Gehen! nicht Springen!) Darum aber kann die Betonungsweise nur festgestellt werden auf Grund des Inhalts der Sprache.

4. Rhythmus. Prosa- und Versrhythmus, freier und gebundener Rhythmus.

Im weitesten Sinne bezeichnen wir eine Reihenfolge von betonten und unbetonten Elementen, bei der sich eine gewisse Ordnung geltend macht, als Rhythmus. In diesem Sinne reden wir von Prosarhythmus; hier ist die Reihenfolge der betonten und unbetonten Elemente im wesentlichen bestimmt durch den natürlichen (grammatischen, logischen und emphatischen) Wort- und Satzakzent. Nur mittelbar sorgt hier das rhythmische Gefühl des Sprechenden für eine gewisse Regelmäßigkeit des Wechsels und der Zeitfolge der sprachlichen Elemente.

Nun sprich aber neben einem Stück Prosa einmal eine Strophe!

Worin liegt der Unterschied? Im zweiten Falle haben wir ein feststehendes, wohlgeordnetes, rhythmisches Gefüge, dessen Glieder sich untereinander entsprechen und dessen verschiedenartige (in der Tonstärke differierende) Elemente in regelmäßigem Wechsel aufeinander folgen. *Eine bestimmte Zeiteinheit ist regelmäßig und übersichtlich aufgeteilt worden.* So haben wir einen *Versrhythmus* (gebundenen Rhythmus) erhalten, bei dem sich in bestimmten, dem Ohr vernehmlichen Abständen gewisse Maß- und Klangverhältnisse wiederholen. In diesen Versrhythmus aber muß nun das Sprachganze mit seinem natürlichen sprachlichen Rhythmus sich einfügen. Je zwangloser das geschieht, desto besser sind die Verse. — Eine schärfere Grenze läßt sich zwischen Prosa- und Versrhythmus und also zwischen Prosa und Poesie nicht ziehen. In der Regel bezeichnet man die freie Prosabewegung überhaupt nicht als Rhythmus, unterscheidet aber beim Versrhythmus gebundene und freie Formen. (S. § 21. Seite 234!) Zwei Eigenschaften kennzeichnen also den gebundenen Rhythmus: die regelmäßige *Wiederholung* und der geordnete *Wechsel*. Darüber werden die folgenden Abschnitte genauer aufklären.

5. Silbenlänge. Quantität und Qualität der Silben.

Im allgemeinen sind im Deutschen alle Silben gleichlang. Man hat also im allgemeinen nicht von langen und kurzen, sondern von leichten und schweren Silben zu reden. Daß trotzdem ab und zu Zusammendrängung der Silben oder Dehnung vorkommen kann, wird noch erörtert; es sind das aber Ausnahmefälle. Diese Gleichheit der Silbenlänge unterscheidet die deutsche Sprache höchst bedeutsam beispielsweise von den alten Sprachen. Diese weisen kurze und lange Silben auf. Weise nach, wie darum deutsche drei- oder zweisilbige Wörter einen ganz anderen Zeitwert darstellen wie entsprechende römische oder griechische! Suche auch die verschiedene Wirkung aufs Ohr herauszuhören! — Trotz der im allgemeinen gleichen Silbenlänge wird der sinnfällige Eindruck doch durch den Umfang der Silben mit bestimmt; besonders der Sprecher fühlt die Schwierigkeit, die lautreiche Silben an unbetonter Stelle mit sich bringen. Die rhythmische Bewegung kann dadurch gehemmt oder umgekehrt erleichtert werden. Erntefest, Osterfest, Frühlingsfest, Weihnachtsfest sind rhythmisch gleich gebaut, aber die Wirkung aufs Ohr ist nicht ganz die gleiche, der Rhythmus wird immer mehr *beschwert*, trotzdem die Zeitdauer

der mittleren Silbe als Ganzes die gleiche bleibt. Den Lautgehalt der Silben (Anzahl und Dauer der Laute) bezeichnet man als Quantität, die Tonstärke und den Klangwert als Qualität.

6. Die Takte. Begriff: Takt, Auftakt; Silbenzahl der Takte, Zusammendrängung, Dehnung.

Sprich: Als noch verkannt und sehr gering
unser Herr auf der Erde ging usw.
Walle, walle, manche Strecke usw.

Klopfe dabei jede betonte Silbe ab durch einen Schlag! Da zeigt sich, wie zwischen die Betonungen leichte Silben einrücken und wie diese dem vorhergehenden Akzent untergeordnet sind. Eine Silbengruppe aber, die unter der Herrschaft eines Akzents steht, wird ein Takt genannt. Wir rechnen — in Anlehnungen an die Musik — den Takt stets von einer betonten Silbe an bis zum Beginn der nächsten Betonung. Geht der ersten Betonung in einer Reihe eine leichte Silbe voraus, so bezeichnen wir diese als Auftakt. Zur Abgrenzung der Takte dient uns der Taktstrich. Die obigen Verse gliedern sich also in folgender Weise:

Als | noch ver | kannt und | sehr ge | ring
Unser | Herr auf der | Erde | ging . . .
| Walle, | walle, | manche | Strecke . . .

Untersuche genau die Dauer dieser Sprechtakte beim sinn- und stimmungsvollen Sprechen! (Klopfen!) Es zeigt sich, daß die Takte verschiedene Dauer haben. Welche sind länger? Ursache? Der Sinn, der Gefühlsgehalt und die Silbenzahl der Takte beeinflussen die Zeitdauer. Diese Eigentümlichkeit unterscheidet den Sprechtakt vom musikalischen Takte, wo die Taktdauer im allgemeinen innerhalb eines Stückes die gleiche ist; aber diese Verschiedenheit der Zeitdauer des Taktes fällt dem Ohre des Hörenden kaum auf, und sie wirkt nicht störend für die rhythmische Auffassung.

Die Silbenzahl der Takte ist verschieden. Weise das an obigen Beispielen nach! Ist ein Takt nur einsilbig, dann wird diese Silbe unwillkürlich entweder auf die ungefähre mittlere Taktdauer ausgedehnt, oder die normale Taktdauer wird durch Einfügen einer Pause zustande gebracht. (In unserem Beispiel ist diese Pause an den Anfang der 2. Reihe gesetzt.) Es gibt

aber auch vier- und fünfsilbige Takte. Gliedere nach Takten die Reihen:

Kauft ihrer so wenig oder so viel

Als man für einen Dreier geben will.

Wo liegt der viersilbige Takt?

Auch diese silbenreichen Takte müssen sich in die normale rhythmische Bewegung einpassen. Dann drängen sich wohl an solchen Stellen die Silben (wie hier), der Takt verlängert sich zugleich um ein Geringes, oder die Bewegung der ganzen Reihe kann verlangsamt erscheinen, je nachdem dies oder jenes dem Inhalte am besten entspricht. So wird der Eindruck, als ob der Rhythmus zerbrochen worden sei, überwunden.

7. Zweitakt. Rhythmische Reihe.

Zwei Takte fügen sich zusammen zu einem Zweitakt, zwei Zweitakte zu einer viertaktigen rhythmischen Reihe oder einem viertaktigen Verse. Oft nimmt man es bei dieser noch wahr, daß sie aus dem Zweitakt entstand. Die Abstufung der Akzentstärke läßt uns empfinden, daß die Reihe zweiteilig ist, da sich bei Stärkeunterschieden in der Betonung immer unwillkürlich ein Hauptton und ein neben ihm liegender Nebenton zu einer Einheit zusammentun.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn.

Oft aber ist diese Abstufung nicht vorhanden, dann kommt der einheitliche Charakter der viertaktigen Reihe mehr zur Geltung:

Röslein, Röslein, Röslein rot.

Nicht immer ist der Aufbau der Reihe so durchsichtig. Wir haben fünftaktige Reihen, (vgl. Goethes „Mignon") die sich nur in ungleiche Teile zerlegen lassen, sechstaktige (vgl. Hermann und Dorothea), auch vereinzelt dreitaktige (Graf Eberhard im Bart).

Je nach der Anzahl der Hauptbetonungen (Akzentgipfel) unterscheiden wir ein-, zwei-, drei- und mehrgipflige Verse. Sind alle Betonungen gleich, dann haben wir gipfellose Verse vor uns.

Die rhythmischen Formen werden aber nicht immer durch Silben vollständig ausgefüllt, sondern es treten Pausen an deren Stelle und ergänzen den Vers, auch Silbendehnung tritt bisweilen ein.

X X | X X | X X | X 𝄽 (Die Silbe ist gleich ♩ gesetzt.)
Fül-lest wie-der Busch und Tal

X X | X X | X 𝄽 | 𝄽 𝄽
still mit Ne-bel-glanz

Diese Pausen werden oft nur unbestimmt gefühlt und unbestimmt gehalten, so daß wir nur ungefähr das Gefühl der Vollständigkeit der Reihe haben, auch Sinn und Gefühlsinhalt der Reihen tragen viel zu ihrer Dauer bei, aber besonders bei der so klaren, durchsichtigen viertaktigen Reihe halten wir sie gewöhnlich unbewußt recht exakt. (Untersuche bei stimmungsechter Sprechweise, mit welcher Genauigkeit du in den Gedichten des 1. Teils die Pausen hältst!)

X X | X X | — | X
Rös-lein auf der Hei-den.

Die Dehnung, die auch mit einer gewissen Freiheit innegehalten wird, ersetzt die Pause.

8.—14. Ästhetische Wirkungen innerhalb der rhythmischen Reihen.

8. Silbenhäufung und -armut. Silbenzahl der Takte. Pausen. Dehnungen.

Die drei Eigentümlichkeiten des Sprachrhythmus: Pausierung, Dehnung und Silbenhäufung in den Takten bringen es mit sich, daß der Bau der Reihen ein sehr verschiedenartiger sein kann. Bald haben wir silbenarme, bald silbenreiche Reihen vor uns, bald lange Endpausen, oft dazu noch kürzere Binnen- und Anfangspausen, bald vollkommne Ausfüllung durch Silben. Siehe Wanderers Nachtlied I, Schloß Eger, Die frühen Gräber.

Vgl. die Reihen:

Da | rüttelten sie | sich, da | schüttelten sie | sich

und: Warte | nur 𝄽 | bal- | de 𝄽

Ruhest | du 𝄽 | auch 𝄽 | 𝄽 𝄽

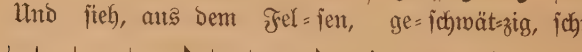
Merkst du, wie stark der Rhythmus die Wirkung eines Verses beeinflussen kann? Welche Ruhe liegt über den Versen, wenn sich die einsilbigen Takte und die Pausen häufen! Stimmung des Alters, Versunkensein und Träumen malt sich in ihnen; bisweilen aber auch Knappheit und Bestimmtheit: In Schritt und Tritt ♩ | ♩. Welche Bewegung und Lebendigkeit kommt in dem Silbenreichtum zum Ausdruck! Solche Verse dienen der Charakteristik des Inhalts in vorzüglicher Weise, sie sind trotz ihres sonderbaren Baues rhythmisch vollkommen.

Allerdings sind sie viel seltener als diejenigen mit lauter zweisilbigen Takten, die ein regelmäßiger Wechsel von leichten und schweren Silben auszeichnet. In ihnen herrscht das Gleichmaß, die Stetigkeit in der Abwechslung, ein ruhiges aber ungehemmtes Fortschreiten der Bewegung tut sich in ihnen kund. (Vgl. Uhland, Die verlorne Kirche oder Schiller, Der Kampf mit dem Drachen!)

Dagegen betrachte Schillers Ballade: Der Graf von Habsburg. Zwei- und dreisilbige Takte mischen sich in charakteristischer Weise, und zwar malen die Dreisilbler gewöhnlich die Bewegung, die Erregung. (Vgl. die Ausführungen im 1. Teil über dieses Gedicht!) Schillers rhythmische Kunst beruht vorzüglich auf der vortrefflichen Verwendung solcher dreisilbiger Takte. (Untersuche Schillersche Balladen daraufhin! Vgl. auch Chamisso: Die Sonne bringt es an den Tag!)

9. Verschiedener Bau und Wirkung dreisilbiger Takte.

Bei den dreisilbigen Takten sind mehrere, in ihrer Wirkung grundverschiedene Formen zu unterscheiden. Die drei wichtigsten davon finden sich vereinigt in den zwei Reihen



Es gibt also die zweiteilige schwere Form ♩ ♪ ♪, die dreiteilige zögernde ♩ ♩. ♪ oder ♩ ♩ ♪ und die dreiteilige hüpfende Form ♩. ♪ ♩, die sich gewöhnlich aus der einfachsten Form ♩ ♩ ♩ herausbildet. Jede dieser Formen

hat ihr eigenes Ethos, d. h. ihren eigenen, den Inhalt charakterisierenden Geist. Kraftvoll, wuchtig und schwer mutet die erste, graziös und leicht die letzte an, während die zweite Vorwärtsstreben und Zurückhalten in sich vereinigt. Stehen sie allesamt in buntem Wechsel dicht beieinander, wie im vorstehenden Beispiele, so kennzeichnet sich Unruhe, lebhafte Bewegung verschiedener Affekte in solchen Versen. Der deutsche Hexameter fällt leicht in die hüpfende graziöse Bewegung, auch bei ruhigen und ernsten Stimmungen. Lies deutsche Hexameter laut! Z. B.: „Auf die Postille gebückt zur Seite des wärmenden Ofens" usw. Der entsprechende antike Vers bewegte sich in dem ernsten zweiteiligen Maße der ersten Form, die im Deutschen selten ist, der antike Hexameter war darum für den tragischen Ernst geschaffen, der deutsche ist es nicht. (Beispiele für die verschiedene Wirkung dreisilbiger Takte!)

10. Schwebende und versetzte Betonung, Rhythmusbetontheit; auftaktige und auftaktlose Reihen.

a) Dort unten in der Mühle | saß ich in guter Ruh . . .
Sah zu der blanken Säge . . .

b) Hin über das Steinfeld von Dalarn,
Holpert, stolpert ein Räderkarr'n.

Schon an diesen wenigen Reihen zeigt sich, wie in den Schwebungen sich die Stimmung konzentriert. Besonders am Eingang der Reihen wirken sie stimmungsvoll. Gedichte voll dunkel bewußter Stimmungen, voll träumerischen Reizes sind oft überreich an Schwebungen, da treten sie auch oft im Versinnern auf. (Siehe Teil I, Mignon! Vgl. dazu die anderen Lieder aus Wilhelm Meister!) Es spiegelt sich in den wundervollen Schwebungen dieser Lieder die ganze Eigenart des träumerischen, rätselhaften Daseins der Mignon und des Harfners wieder.

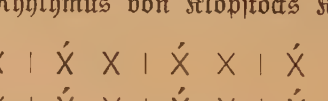
Anders wirkt die versetzte Betonung. (Beispiel b, 2. Reihe.) Der Rhythmus kehrt sich an solchen Stellen direkt um; unerwartet, blitzartig schlagen solche Reihen zwischen die übrigen hinein. Sie malen das erregte, nicht das gedämpfte Leben.

Bisweilen liegt es wie Schwebung über ganzen Reihen, Strophen und Liedern. Die leichten Silben sind verhältnismäßig schwer und den Betonungen nahe gerückt. Die einsilbigen Worte sind gehäuft. (Vgl. Schäfers Sonntagslied, Wandrers Nachtlied,

Der Wanderer in der Sägemühle!) Solche Lieder bezeichnen wir als nicht rhythmusbetont. In andern ist der Stärkeunterschied zwischen betonten und unbetonten Silben durchweg groß, die Akzente treten scharf hervor, die leichten Silben treten zurück. Lies daraufhin Arndts Lied vom Feldmarschall Blücher! Da haben wir ein rhythmusbetontes Gedicht. Hier ein sehr bestimmter, wuchtiger Eindruck, dort ein verschwommener oder wenigstens ausgeglichener, zart verwobener.

Wieder andere ästhetische Wirkungen hängen mit dem Vorhandensein oder Fehlen des Auftaktes zusammen: Leichtere Beweglichkeit und heitere Stimmung bei auftaktigen Versen, in verstärktem Maße bei zweisilbigem Auftakt, Ruhe, Schwere und Ernst bei auftaktlosen. Die vollendete Ruhe liegt über den Rhythmen in Goethes Lied an den Mond:

Setzt man diesen getragenen Reihen einen Auftakt vor, so ergibt sich der Rhythmus von Klopstocks Kriegslied:



ein sieghafter Rhythmus, ein kräftiger, marschmäßiger Schritt.

11. Das Tempo.

Wie unerträglich wirkt beim musikalischen Vortrag ein verschlepptes Marschlied, ein gehasteter Choral! So hat auch jedes Gedicht sein ihm zukommendes Tempo. Wer dasselbe nicht zu finden weiß, bringt das Gedicht um seine stimmungsvolle Wirkung.

Denn das Tempo hängt in erster Linie ab vom Inhalte und besonders von der im Gedichte obwaltenden Stimmung. Wie die meisten Lieder durch eine Stimmungseinheit gekennzeichnet sind, so haben sie auch ein gewisses einheitliches Tempo, wie aber trotz der Stimmungseinheit eine begrenzte Wandlung der Gefühle im einzelnen stattfindet, so verändert sich auch das Tempo. Im allgemeinen kann man bei gedrückten Stimmungen langsames, bei gehobenen schnelles Tempo vermuten, im einzelnen aber sind diese Beziehungen sehr mannigfach. (Vgl. aus dem 1. Teile: Graf von Habsburg, Der Schweizer, Der Wandrer in der Säge-

mühle usw. und zwar die Bemerkungen über den Vortrag! Stelle das mittlere Tempo bei diesen und anderen Gedichten fest! An welchen Stellen tritt Beschleunigung oder Verzögerung ein, veranlaßt durch den Sinn oder den Gefühlsgehalt?

Das Tempo wird ferner beeinflußt durch Eigentümlichkeiten des Rhythmus:

1. Mehrsilbige Takte machen einen eilenden Eindruck; lasse ich aber die einzelnen Silben einander nicht näher rücken, dann wirken sie verlangsamend. („So einer war auch er": Wie wollen die dreisilbigen Takte gesprochen sein? In der Legende vom Hufeisen?)

2. Schwebende Betonungen und nicht rhythmusbetonte Verse wirken verlangsamend, versetzte Betonungen und rhythmusbetonte Verse aber beschleunigend.

3. Der Auftakt gibt der Reihe eine Neigung zum Vorwärtsstreben, Auftaktlosigkeit wirkt beruhigend aufs Tempo.

4. Bei Dehnungen und längeren Pausen tritt oft eine Beschleunigung des Durchschnittstempo ein. (Die Reihe: Süßer Friede ! | ! — wird nach dem Ende zu stets beschleunigt.)

12. Die Akzentunterschiede.

Wie der Stärkeunterschied zwischen leichten und schweren Silben überhaupt, so im besonderen bestimmt auch der Unterschied zwischen den Betonungen den Eindruck, den Verse auf uns machen.

Schlummernd lagen Wies' und Hain. Diese Ausgeglichenheit der Akzente wirkt wie Schlummer, und Lieder mit solchen ruhevoll ernsten Stimmungen zwingen den Hörenden oft zu solch gipfelloser Sprechweise, selbst wenn rein sprachlich die Form gipfelig wäre. So wird man sprechen:

Lieblich war die Maiennacht . . .

Leise nur das Lüftchen sprach . . .

dann aber: Rauher war mein Postillon.

Oft, bei eingipfeligen Versen besonders, schießt der Akzentgipfel jäh aus dem mittleren Niveau empor; darin zeichnet sich Überraschung, Entsetzen, und die Wirkung solcher Verse ist eine dramatische.

„Was wollt ihr," ruft er vor Schrecken bleich . . .

„Um des Freundes willen erbarmet euch."

Das Volk spricht viertaktige Reihen mit Vorliebe zweigipfelig, beim kunstmäßigen Vortrag aber muß sich die Betonungsweise der Stimmung anpassen und muß mit dieser sich entfalten. Die fünf- und sechstaktigen Reihen lassen eine noch größere Reichhaltigkeit in den Akzentverhältnissen zu als die viertaktigen, so spiegelt sich in ihnen jeder Wandel des Inhalts noch deutlicher wieder. (Verfolge diesen Wechsel in den mitgeteilten Szenen aus Schillers Wallenstein!)

13. Die Taktzahl der Reihen.

Die viertaktige Reihe, der edelste Besitz unserer Dichtung, erinnert in ihrer fortgesetzten Zweiteiligkeit an die strengen musikalischen Formen. Wir bezeichnen den viertaktigen Vers daher als den musikalischen Typus der deutschen Verse. In der Lyrik und den kleineren episch-lyrischen Formen (Balladen) begegnen wir ihm immer und immer wieder in den mannigfachsten Gestalten. (S. Abschn. 8!) (Betrachte daraufhin die Gedichte des 1. Teils und sonstige dir bekannte Dichtungen!)

Die fünftaktige Reihe hat einen anderen als sangbaren Charakter. Jeder Einschnitt des Sinnes oder jeder bloß rhythmische Einschnitt ruft bei ihr ungleiche Teile hervor.

Wallenstein: Ihn wiedersehn? — O niemals wieder!
Gräfin: Wie?
Wallenstein: Er ist dahin — ist Staub!
Gräfin: Wen meinst du denn?

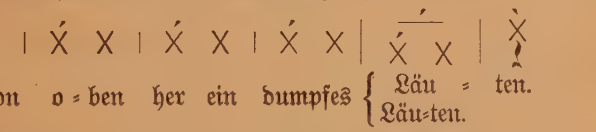
Hier zeigt sich zugleich, wie die Zahl der Einschnitte beim Fünftakter eine größere sein kann als bei dem kürzeren und oft pausenreichen Viertakter. Beides zusammen aber macht diesen Vers geeignet, die Erregung, das bewegte Leben zu zeichnen und im lebhaften Dialog verwendet zu werden, er ist der dramatische Typus. Wucht und Kraft und Lebendigkeit vereinigen sich in ihm. Seit Shakespeare ist der fünftaktige Vers mit Auftakt (fünftaktiger Jambus) der bevorzugte dramatische Vers geworden, vor allem beherrscht er das klassische Drama.

Die sechstaktige Reihe ist wegen ihres Umfangs mehr als die anderen Versformen geeignet, einen Gedanken ganz zu

umspannen, und daher verlaufen die sechstaktigen Rhythmen im ganzen wieder ruhiger. Solche Ruhe wohnt der epischen Erzählung und der Belehrung (didaktische Dichtung) inne. So könnte man diese Versform als den lehrhaften oder didaktischen Typus bezeichnen. Aber die beiden Hauptformen sechstaktiger Verse, der Hexameter (auftaktlos mit vielen Dreisilblern) und der Alexandriner (auftaktig, Zweisilbler) eignen sich nicht für größere Dichtungen, der erste wirkt zu unruhig hüpfend (vgl. Abschn. 9), der letztere zu gleichmäßig klappernd. Zu Opitz' Zeiten hat er seine Rolle gespielt. Jetzt dürfte für beide Formen und damit für die sechstaktige Reihe überhaupt die Glanzzeit vorüber sein. Unser Ohr nimmt sechs Eindrücke schon schwer als ein einheitliches Ganzes wahr.

14. Die Auffassung rhythmischer Reihen — ästhetisches Urteil.

Betrachte Fontanes Schloß Eger! Welche beiden Auffassungen über die Taktzahl dieser Reihen sind möglich? (Vgl. oben Seite 119!) Welche ziehst du vor? — Wie faßt du die geraden Reihen auf in Uhlands Gedicht „Die verlorne Kirche"? Viertaktig in Angleichung an die ungeraden? oder fünftaktig mit Dehnung oder Schlußpausen in Anbetracht der natürlichen Einfügung der Reihen in das Strophenganze?



Sprich Uhlands Taillefer mit fünftaktigen Reihen! Läßt er sich auch sechstaktig auffassen? (Schlußpausen!) Eignen sich etwa gewisse Strophen (oder Reihen) mehr für diese, andere mehr für jene Vortragsweise? Als Übergangsreihen könnte man solche Verse bezeichnen.

In solchen Fällen muß das ästhetische Urteil entscheiden, rhythmisches Gefühl und Vertiefung in den Sinn wirken dabei zusammen. Ein scheinbar so eindeutig bestimmtes Gebilde wie der gebundne Vers läßt doch überall eine selbständige Auffassung zu. Das ist ein Vorzug aller Kunst.

15. Periode, System, Strophe.

Der Zweitakt ist rhythmisch noch nichts Selbständiges, nichts Ganzes; die rhythmische Reihe, obwohl schon ein abgeschlosseneres

Ganzes darstellend, auch noch nicht. Ein Gedicht kann nicht aus einer Zeile bestehen; es bedarf noch weiterer Wiederholungen, damit ein Ganzes entstehe. Fügen sich nun zwei rhythmische Reihen zusammen, so entsteht ein zweiteiliges rhythmisches Gebilde von 8, 10 oder 12 Takten, die zweiteilige Periode. Sie besteht aus Vordersatz und Nachsatz; wird aber einer von diesen beiden Sätzen nochmals wiederholt, so haben wir die dreiteilige Periode. Den Perioden kommt nun bereits rhythmisch wie inhaltlich Selbständigkeit zu:

(Periode) { (Vordersatz) Was zagst du, Herz, in solchen Tagen,
(Nachsatz) Wo selbst die Dornen Rosen tragen!

Reihen sich nun zwei oder auch drei Perioden aneinander, so entstehen die einfacheren Formen der Strophe; sie kann also auch zwei- oder dreiteilig sein. Vgl. Das taube Mütterlein — Das Heidenröslein!

Besonders bei den zweiteiligen Strophen aber und vor allem im viertaktigen Rhythmus kommt es vor, daß sich die Einheit von zwei Perioden nochmals als Ganzes wiederholt, so daß die ganze Strophe nun 4 bzw. 6 Perioden umfaßt. Dann gebraucht man für die (der Strophe gegenüber) kleinere Einheit von 2 Perioden den Ausdruck System. Bei dreiteiligen Gebilden bezeichnet man außerdem den ersten und zweiten Teil als Aufgesang, den dritten als Abgesang. Vgl. Des Sängers Fluch v. Uhland, Klage der Ceres, Bürgschaft v. Schiller.

16. Der rhythmische Organismus und sein Wesen.

Wie ist nun die ausgeprägteste Einheit, die Strophe ihrem rhythmischen Wesen nach beschaffen? Wir betrachten ein zweiteiliges und ein dreiteiliges Strophenbild.

Uhland: Der Waller.

An Galiziens Felsenstrande
ragt ein heilger Gnadenort,
wo die reine Gottesmutter
spendet ihres Segens Hort.
Dem Verirrten in der Wildnis
glänzt ein goldner Leitstern dort;
dem Verstürmten auf dem Meere
öffnet sich ein stiller Port.

Was will diese Strophe rhythmisch bedeuten? Hier herrscht die denkbar größte Durchsichtigkeit des Rhythmus: Zweiteiligkeit von dem Ganzen angefangen bis in die kleinsten teilbaren Glieder hinein. Man sieht ganz klar das Wesen der rhythmischen Zusammenfassung: Je zwei der kleinsten Einheiten fügen sich zu einer höheren Einheit zweiter Ordnung, und so setzt sich die Verkoppelung fort bis zur höchsten Einheit, der Strophe. Diesen Organismus bilden lauter natürliche Einheiten, jeder kleinere Bestandteil ist ein organisches Glied eines größeren; kein bloßes Nebeneinander von acht Reihen, nicht in $6 + 2$, $2 + 6$, $5 + 3$, $3 + 5$ Reihen zerlegbar. Der Inhalt wohl kann sich so gliedern, der Rhythmus nicht. Wird irgendwo ein Glied herausgenommen, so verändert sich das Ganze von Grund auf. (Weise das nach!)

Die dreiteiligen Einheiten sind fürs Ohr stets schwerer auffaßbar als die zweiteiligen, der dreiteilige Rhythmus besonders bei großen Strophen ist nicht so eindrucksvoll, deshalb gestalten die Dichter sie verhältnismäßig einfach: drei zweiteilige Systeme (Klage der Ceres) oder drei Perioden, von denen aber selten alle drei dreiteilig sind, das sind die höchsten Maße von Kompliziertheit. Betrachten wir die 1. Strophe von Schillers „Bürgschaft“:

Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
Möros, den Dolch im Gewande;
ihn schlugen die Häscher in Bande.

„Was wolltest du mit dem Dolche, sprich!“
entgegnet ihm finster der Wüterich.
„Die Stadt vom Tyrannen befrei'n.“
„Das sollst du am Kreuze bereu'n.“

Das Strophenbild zu Schillers „Bürgschaft" ist also folgendes:

Beschreibe den rhythmischen Bau dieser Strophe! Vgl. die entsprechenden Ausführungen im ersten Teile bei den Gedichten: Das taube Mütterlein und So einer war auch er u. a. m.! Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß auch dann, wenn sich die Strophen aus Fünf- und Sechstaktern zusammensetzen, ein großer Teil ihrer Durchsichtigkeit verloren geht. — Zwei Momente sind also für die Auffassung größerer rhythmischer Einheiten wichtig: In bestimmten Abständen treten *Wiederholungen* ein, einmal aufgetretene Elemente gewinnen *Dauer*. Mit dieser Gleichheit aber verbindet sich die regelmäßige *Abwechselung* Dauer im Wechsel der Eindrücke! Die Regelmäßigkeit des Wechsels ist schon gestört, wenn Reihen sich symmetrisch aneinander fügen (denke an Gedichte mit der Reimstellung a b b a), darum ist der *symmetrische Aufbau selten*. Die richtige Auffassung einer rhythmischen Einheit nun beruht darin, daß der Hörende (oder Sprechende), indem dieselbe abläuft, sie (gefühlsmäßig) so organisch zu zerlegen und zugleich auch wieder zusammenzufassen vermag. Mit dem Ohre und den Sprachorganen nur kann die Auffassung des poetischen Rhythmus geschehen, die Auffassung des Druckbildes durchs Auge ist belanglos. Das Druckbild entspricht oft dem rhythmischen Bau gar nicht. (Rückert, Die Straßburger Tanne, und Uhland, Des Sängers Fluch [Langzeilen]. Vergleiche den rhythmischen Bau beider Dichtungen!)

17. Rhythmischer Formenreichtum.

Die vorhergehenden Ausführungen beweisen, daß der rhythmische Formenreichtum ungeheuer ist. Schon durch die Möglichkeit, die Strophen aus 3-, 4-, 5- oder 6taktigen Reihen zu bilden und die Zusammenfügung nach dem Prinzip der Zweiteiligkeit oder dem der Dreiteiligkeit zu gestalten oder Zwei- und Dreiteilig-

keit in verschiedenster Weise zu verbinden, entsteht ein Reichtum von Strophenformen. Nun können aber die Verseingänge verschieden sein (leicht, schwer, gemischt), ebenso die Ausgänge (ein-, zwei-, dreisilbig, Pausen, Dehnungen und zwar in jedem Falle eine Form einheitlich durchgeführt oder gemischt in verschiedenster Anordnung); dazu kommt die ungeheuere Wandelbarkeit im Innern der Reihen und der Takte (s. o. 5—14!). Ein unendlicher Reichtum, der den Rhythmus befähigt, jeder feinen Wandlung des Inhalts und besonders der Gefühle sich innig anzuschmiegen. (Suche dir eine schematische Übersicht über diesen Reichtum zu bilden!)

18. Meisterstrophen.

Unter den viertaktig gegliederten Strophen kehren die durchsichtigsten und lebensvollsten außerordentlich oft wieder. Für einzelne haben sich sogar bestimmte Namen gebildet.

Die Chevy-chase-Strophe (nach einer alten englischen Ballade über die Chevy-chase [Jagd] so genannt):

Der Feind ist da, die Schlacht beginnt, wohlauf, zum Sieg herbei!
Es führet uns der beste Mann im ganzen Vaterland.
(Klopstock, Kriegslied.)

Eine äußerst bestimmt, knapp, marschmäßig wirkende Strophenform.

Die Nibelungenstrophe klingt dem Ohre so:

Das alte Nibelungenlied hat ihr den Namen gegeben; vgl.: Uhlands Eberhard-Balladen, Der Schenk von Limburg u. a. m. Eine Strophe mit viertaktigen Reihen, leicht in der Bewegung, vorwärts strebend, voll Gleichmaß und voll lebendigen Wechsels zugleich. — Als dritte der Meisterstrophen folgt die Strophe zu Uhlands Waller. (S. o.! Seite 229.) Versieht man diese Strophe mit Auftakt, dann entsteht eine von den Strophen, deren Reihen bald 4-, bald 5-taktig auffaßbar sind, die häufigste Form dieser Art.

(oft verdoppelt.)

Vgl. Chamisso, Die alte Waschfrau; Lenau, Liebesfeier.

Eine bereits seltener vorkommende Form, bei der eilende Übergänge zwischen dem Vorder- und Nachsatze der Perioden entstehen, wenn die Schlußpausen nicht gehalten werden. Das macht dann die Strophe unruhig. Aber auch bei durchgeführter Pausierung klingen diese Reihen dem Ohr mehr wie Viertakter, diese Pausen im 5. Takte bleiben leicht unbeachtet.

(Beschreibe diese Meisterstrophen nach ihrem organischen Bau!)

19. Rhythmus und natürliches Sprachgefüge.

In diese verschiedenartigen Formen muß sich nun das natürliche Sprachgefüge mit seiner logisch und grammatisch bedingten Gliederung hineinpassen. Beim echten Künstler vollzieht sich diese Einfügung ohne Zwang, es ist, als ob das sprachlich-logische und das rhythmische Gefüge für einander geschaffen seien. (Goethe, Uhland.) Die Sinneseinschnitte fallen vollkommen mit den rhythmischen Fugen am Ende der Reihen und Perioden zusammen. Man hat das Gefühl klassischer Harmonie zwischen Inhalt und Form. (Heidenröslein, Die verlorne Kirche.) Aber auch wenn die Sinneseinschnitte in das Innere der Reihen fallen, haben wir noch nicht das Gefühl von Zwang und Unnatur. Da werden dieselben vielmehr ein Mittel zur künstlerischen Lebendigkeit und Beweglichkeit, da können Stimmungen und Gefühle durch die größere oder geringere Zerrissenheit der Reihen gekennzeichnet werden. (Untersuche daraufhin die Bürgschaft von Schiller, erregte

Szenen aus Tell, Goethes Prometheusode.) Fallen rhythmische und sinngemäße Einschnitte überwiegend auseinander, dann verwischt sich dem Hörenden allerdings der rhythmische Bau, die Verse klingen wie Prosa. Auch das kann bisweilen künstlerisch beabsichtigt sein. (Nathan der Weise von Lessing.)

20. Das Gedicht als Ganzes.

Obwohl die Strophe die ausgeprägteste und am festesten verknüpfte Einheit ist, stellt doch auch das ganze Gedicht ein rhythmisches Ganzes dar. Indem wir ein Gedicht im Zusammenhange hören, läuft sein Rhythmus geschlossen ab. Aber schon darin, daß für den Charakter eines Rhythmus die Zahl der Strophen ganz gleichgültig ist, äußert sich, daß dieselben als rhythmische Formen ein loseres Nebeneinander bilden, und daß der Inhalt der Dichtung, nicht das rhythmische Gefüge an sich sie miteinander verknüpft.

Bisweilen aber kommt auch formell die Einheit des Ganzen zum Ausdruck, oder es entstehen wenigstens über die Strophe hinaus höhere Einheiten, die ihre formellen Kennzeichen haben. Solche höhere Einheiten können entstehen: durch gipfellose Partien, die mit größeren gipfligen Partien wechseln (So einer war auch er: die mittleren 3 Strophen haben überwiegend straffe, kräftige, gipfellose Reihen); durch dreisilbige Takte, die sich durch mehrere Strophen hin mit zweisilbigen mischen, dann wieder fehlen.

Ganze Gedichte werden zusammengehalten durch den Kehrreim, die wörtliche oder veränderte Wiederholung gewisser Strophenglieder in allen oder einzelnen Strophen oder die periodische Wiederkehr ganzer Strophen. (Vgl.: Heidenröslein, Das Glück von Edenhall, Die Sonne bringt es an den Tag usw. Unterscheide unveränderten und sich mit dem Inhalte entwickelnden Kehrreim! Bestimme Umfang und Stellung des Kehrreims an verschiedenen Gedichten!) Bisweilen kehren nur bestimmte Strophenformen wieder, deren Inhalt ein geschlossenes Ganze für sich darstellt, ein Gedicht im Gedicht (Schillers Glocke, Meistersprüche): Ein vorzügliches Mittel, umfangreiche Kunstwerke zusammenzuhalten.

Auch bestimmte Reimwörter können sich über ganze Gedichte hinziehen.

Endlich wiederholt sich bisweilen eine Reihe aus jeder vorigen in der folgenden Strophe, aber so, daß die verkettenden Reihen

jedesmal anderen Inhalt haben. (Körner, Gebet während der Schlacht.)

21. Freie Rhythmen.

Betrachte den rhythmischen Bau folgender Gedichte des ersten Teils: Mörike, Er ist's; Goethe, Wanderers Nachtlied und Grenzen der Menschheit! (Siehe die betreffenden Ausführungen!) Das sind keine Prosarhythmen, es sind auch nicht streng gebundene Rhythmen. Nachweis! Trotz der verschiedenen Länge der Reihen fügen sie sich dem Ohr oft zu Viertaktern von verschiedener Gestalt zusammen, dann wieder mischen sich vielleicht Fünf- und Sechstakter vereinzelt unter jene. Öfters bemerkt man in der Anordnung der Reihen eine gewisse Regelmäßigkeit, gewöhnlich herrscht Symmetrie, seltener die reine Wiederholung vor.

Wer half mir
wider der Titanen Übermut:
Wer rettete vom Tode mich,
von Sklaverei?

Oder gliedere das erste System in den Grenzen der Menschheit nach Viertaktern und siehe die symmetrische Ordnung dieser fünf Reihen! Die größere Freiheit der Gestaltung bringt es mit sich, daß gerade in diesen Formen sehr lebhafte, zwanglose und gefühlsstarke Gedankenläufe ihren passenden Ausdruck finden. Die Gedankenlyrik hat sich ihrer oft bemächtigt. (Klopstock, Goethe.)

22. Der Reim.

Die Übereinstimmung der Laute eines Wortes vom tontragenden Vokal an wird als Reim bezeichnet. Obgleich er fehlen kann ohne Schaden für das Kunstwerk, ist er trotzdem nicht eine äußerliche Beigabe, sondern wo er einmal vorhanden ist, übt er seine bestimmte ästhetische Wirkung. Diese ist einesteils eine rhythmische: Der Reim verknüpft die einzelnen Teile der Strophen und verstärkt so den Eindruck des einheitlichen Zusammenhangs. Gib die Reimstellung in den vorstehenden Strophenbildern an und suche beim Vortrag die Bindekraft des Reimes je nach der Stellung desselben (gepaart, gekreuzt, umarmend; verschiedene dieser Formen in Verbindung, reimlose [Waisen] neben reimenden Reihen) unmittelbar zu hören! Je nach der Gestalt der Reimwörter (ein-, zwei-, dreisilbig) und je nach ihrer

Entfernung ist diese verknüpfende Wirkung inniger oder loser. Klangvolle, mehrsilbige Wörter prägen sich dem Ohr mehr ein als kurze einsilbige, am anregendsten und eindrucksvollsten aber wirkt der Wechsel zwischen ein- und zweisilbigen Reimwörtern.

Durch die Beschaffenheit des Reimes wird aber auch der Inhalt des Gedichts charakterisiert: Einsilbige Reime wirken knapp, kurz abgerissen und heißen mit Recht *stumpfe Reime*; zweisilbige wirken weicher, milder, klangvoller und heißen *klingende Reime*, dreisilbige wirken bereits etwas zu künstlich, eine ganze Folge von Gleichklängen stellen sie dar und werden *gleitende* Reime genannt. Diesem ihrem eigenartigen Charakter gemäß müssen die Reime gewählt werden im Einklange zum Inhalte der Dichtung.

Der Reim *erhöht die Klangschönheit* der Dichtung, seine Wirkung ist also zweitens eine *euphonische*. Auch einsilbige Reime können bei volltönenden Vokalen Wohlklang um sich her verbreiten. Siehe die dunklen, satten Reime im zweiten Nachtlied des Wanderers von Goethe: Gipfeln, Ruh — Wipfeln — du, Hauch, Walde — balde, auch; oder in den Harfnerliedern: ergibt, allein — liebt, Pein; Qual — einmal, sein — allein. Dazu „An den Mond". Goethe ist einer der größten Reimkünstler, Rückert der größte Reimvirtuos. (Wieso weist auch „Die Straßburger Tanne" darauf hin?) *Reinheit* des Reims erhöht den Wohlklang. Sie ist vorhanden, wenn sowohl die Dauer als auch der sprachliche Gehalt der Laute in den Reimwörtern übereinstimmen. Vergleiche Schillersche, Goethesche, Uhlandische, Platensche Gedichte auf ihre Reimreinheit hin!

Drittens wirkt der Reim *inhaltverknüpfend*. Mit der Wahl bestimmter Reimwörter treten notwendig bestimmte Vorstellungen zueinander in Beziehung. Das ist eine das Kunstwerk tief innerlich berührende Eigenschaft des Reimes. Je inhaltreicher und gefühlsbetonter die Reimwörter sind, desto stärker wird dieser Einfluß des Reimes auf die inhaltliche Gestaltung sein; und tatsächlich konzentriert sich in den eben angeführten Reimwörtern der Goetheschen Meisterlieder beinahe der ganze Inhalt dieser Dichtungen. Nachweis! Werden inhaltlich arme Wörter (dich — sich), oder erstarrte (abgedroschene) Formeln (Herz — Schmerz) im Reime verwandt, so bezeichnet man solche Reime als *triviale*; der künstlerische Inhalt und die künstlerische Stimmung aber adeln bisweilen auch solche Reime:

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
froh' und trüber Zeit,
wandle zwischen Freud' und Schmerz
in der Einsamkeit.

Es steckt also viel ästhetischer Wert im Reim, man spricht mit Recht von einer Reimkunst.

25.—26. Die Sprachmelodie.

23. Begriff: Sprachmelodie und ihre allgemeine Wirkung.

Außer dem System der Stärkegrade gibt es in der gesprochenen Sprache noch ein System der Abstufungen nach der Tonhöhe, die Sprachmelodie. Wie beim Rhythmus der grammatische Bau der Sprache an sich schon zu einer bestimmten Betonung führt, so übt er auch seine Wirkung aus auf die Sprachmelodie. Aber auch hier gibt es nun außer dem grammatischen einen logischen und emphatischen Tonfall; der Sinn und das Gefühl können den gewöhnlichen sprachlichen Tonfall vollständig verändern. Sprich folgende Wörter: Haustür, Verbot, hinderlich, übermut. Er geht heim. Gehst du mit? Stelle die Tonschritte fest!

Der Norddeutsche legt auf die rhythmisch betonten Silben gewöhnlich einen Hochton, auf leichte Silben einen Tiefton. Der Süddeutsche melodisiert umgekehrt.

Denke dir die Worte „Er geht heim" am Sterbebett gesprochen, leidvoll: Die Melodie sinkt schmerzvoll bis zum Schluß. — Und wie anders als gewöhnlich gestaltet sich die fragende Tonbewegung, wenn die Frage sehnsuchtsvoll lautet: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn? Ein sehnsüchtiges Tönen der Worte, hohe Tonlage, ganz geringe Tonunterschiede, eher ein geringes Abwärtsschreiten als die gewöhnliche fragende Aufwärtsbewegung.

Die Sprachmelodie arbeitet — das unterscheidet sie von der Gesangsmelodie — mit wenig festen Tönen und unbestimmten Intervallen.

Im allgemeinen kennzeichnet sich in der Sprachmelodie nicht so sehr der Sinn einer Dichtung als vielmehr ihr Gefühlsgehalt. Ihm schmiegt sich die Melodie vorzüglich an. Für die ganze Skala der Gefühle von den zartesten bis zu den stärksten vermag die Melodik der Sprache den entsprechenden Ausdruck zu finden; es jubelt und klagt, bangt und hofft und tröstet in der Sprachmelodie.

Damit haben wir bereits die charakterisierenden Eigenschaften der Sprachmelodie angedeutet. Eine reiche Melodie erhöht zugleich den Wohlklang der Verse und wirkt also euphonisch.

24. Typische melodische Erscheinungen.

a) Sprich das Nachtlied des Wandrers oder Mignon in verschiedenen Tonlagen und stelle fest, ob sie das poetische Gefühl alle gleicherweise befriedigen!

Die meisten Gedichte verlangen eine bestimmte Tonlage.

b) Die Größe der Intervalle untersuche bei diesen beiden Liedern, dazu vergleiche die Legende vom Hufeisen, Schloß Eger, und 6. November 1632. Manche Dichtungen haben Neigung zu kleinen, andere mehr zu großen Intervallen.

c) Tieflyrische Lieder wie viele von Goethe, Lenau, Heine haben einen starken Stimmungsgehalt. In solchen Dichtungen ist die Melodie überwiegend durch die Grundstimmung bestimmt, die Entwicklung des Sinnes im einzelnen beeinflußt sie wenig. (Nachweis an einigen der genannten Beispiele!)

Freiere Tonführung steht der durch den Sinn gebundenen gegenüber.

d) Die Erwartung und Spannung kommt durch Hochschlüsse, die Erfüllung und Lösung durch Tiefschlüsse zum Ausdruck. Erkläre beide Begriffe! Betrachte daraufhin den Zauberlehrling von Goethe!

e) Wo die Nebensilben rhythmisch stark hervortreten, gewinnen sie auch größeren Anteil an der Melodie. (Vgl. oben Rhythmus Abschnitt 10! Untersuche die Melodie bei den daselbst angegebenen Beispielen!)

25. Unendliche Wandelbarkeit des Melodischen.

Nicht jene typischen Erscheinungen, sondern die bei jedem Gedicht über sie hinaus vorhandenen individuellen führen uns in das feinste und intimste Leben der Sprachmelodie hinein. Die starken Gefühlskontraste, die Dämmerstimmungen, die zarten Gefühlsübergänge, für sie alle hat die Melodik in jedem Falle eigenartige Formen. Da gleitet wohl bei leidvollen und klagenden Stimmungen die Melodie innerhalb der Silben schmerzvoll nach unten, da schießen bei Erregung Hochtöne jäh aus dem mittleren Niveau empor, es steigt bei Steigerung der Gefühle, bei Hoffnung

und Erwartung die Tonreihe empor usw., aber die speziellere Form und der spezielle Reiz solcher melodischen Reihen ist in jedem Kunstwerk wieder eigenartig: feine individuelle Unterschiede, die nur im Zusammenhang mit den individuellen Zügen des Gefühlslebens des Kunstwerks erkannt werden können.

Der Halligmatrose und der Schweizer haben gemeinsam eine sehnende Melodik, aber wie verschieden ist sie im einzelnen! (Sprich beide Dichtungen und vgl. die Ausführungen dazu im 1. Teile!)

Die Feinheiten der Melodie wollen durch liebevolles Versenken in das einzelne Kunstwerk erkannt sein.

26. Beziehungen zwischen Sprachmelodie und poetischem Rhythmus.

Das rhythmische Gefüge ist das feststehende Gerüst des Gedichts. Die Sprachmelodie muß sich in dieses einfügen.

Rhythmische und melodische Haupttöne (Hochtöne für den Norddeutschen) können nun zusammenfallen; dann besteht eine Harmonie zwischen Melodie und Rhythmus. Der rhythmische Hauptton muß aber nicht zugleich Hochton sein, er kann den Tiefton, der Nebenakzent kann den Hochton haben; dann besteht ein Widerstreit zwischen den beiden Elementen, der seine besondere Wirkung ausübt:

O frischer Duft! O neuer Klang!

aber „frischer" und „neuer" haben den Hochton, und dieser verleiht auch den Attributen Nachdruck.

Kraft oder Ausgeglichenheit der rhythmischen Bewegung beeinflussen die Melodie: starker Rhythmusschlag erzeugt eine bewegte, schwacher eine gleichschwebende Melodie; aber ein künstlerischer Widerstreit ist auch hier nicht ausgeschlossen. Die Lotosblume oder Du bist wie eine Blume, dagegen ein Freiheitslied von Arndt oder Körner: in beiden Fällen gehen Rhythmus und Melodie harmonisch zusammen.

Wie stark das Melodische den künstlerischen Eindruck bestimmt, wie groß der Reiz seiner sinnlichen Wirkung ist, das ist aus den Ausführungen des 1. Teils über Goethes Mignon und Wandrers Nachtlied zu ersehen. Vgl. S. 143 ff. 159 ff.

27. Wohllautsbestrebungen; charakteristische Lautwirkungen.

Bis auf die einzelnen Laute erstreckt sich die künstlerische Tätigkeit des Dichters. Klangvolle Vokale erhöhen die Kraft des sinnlichen Eindrucks eines Gedichts. Ich verweise auf die Aus-

führungen zu Uhlands verlorner Kirche oder auf die Goethesche Lyrik: „Ja, laßt mich meiner Qual!" Eine Häufung des tonlosen „e" schwächt den Klanggehalt, der musikalisch empfindende Dichter vermeidet sie. Er vermeidet auch den Hiatus, das Nebeneinander zweier abgeschwächter Vokale im An- und Auslaut und besonders das Zusammentreffen des tonlosen „e" mit einem anderen Vokal: sagte er, dachte Anna, Sie erwiderte usw. Die sprachliche Lücke zwischen beiden Vokalen wirkt störend fürs Ohr, sie hemmt den Fluß der Sprache.

In den einzelnen Lauten liegt aber auch eine größere oder geringere Kraft, den Inhalt zu charakterisieren. Laute mit dunklem Klang (o, u, au) kennzeichnen den Ernst, Laute mit hellem Klang (e, i, ei, [a]) die Freude, das Angenehme, Liebliche. Außerordentlich viel dunkle Laute hat das Lied Über allen Gipfeln ist Ruh. Dagegen: Du liebes Kind, komm geh mit mir, gar schöne Spiele spiel ich mit dir. — Und hohler und hohler hört man's heulen. Hier ist zugleich der gleiche, gehauchte Anfangslaut charakteristisch. Diese Erscheinung der Konsonantgleichheit am Eingang der Stammsilben heißt Alliteration, sie ist ein uraltes Kunstmittel, das angewandt wird in Erkenntnis der charakterisierenden Kraft gewisser Konsonanten. Das W, R, L mit ihrem fließenden, das Z mit seinem explosiven, das St mit seinem bestimmten, festen Charakter u. a. m., sie alle erzeugen besonders bei häufiger Anwendung bestimmte Wirkungen.

Roland, der Ries' am Rathaus zu Bremen,
steht er am Standbild, standhaft und wacht.

Die meisten neueren Dichter wenden dieses Kunstmittel selten und ungesucht an, Rückert aber zum Beispiel ist auch hierin oft der bewußte Formenkünstler.

Die Übereinstimmung der Vokale in benachbarten tontragenden Worten nennt man Assonanz. Sie vertritt bisweilen den Reim, kommt ihm aber an sinnlicher Kraft nicht gleich. (Grab — Tag, Stuhl — Pflug.)

Man soll, wie schon hervorgehoben, in die einzelnen Laute nicht zuviel Charakteristisches und zuviel Absichtlichkeit hineinlesen, vieles stellt sich hier ganz ungewollt ein, und der Dichter, der seinen Stoff im tiefsten Innern bewegt, dessen ganze Seele in seinem Gegenstande aufgeht, hat vielmehr Inhalt und Form und beider Verhältnis in ihrer Totalwirkung zu empfinden als solchen kleinen Einzelheiten nachzugehen. Und geradeso der Hörer, der

Genießende: Weiß er nichts anderes als solche lautliche Einzelheiten aufzufassen, dann hat er das Kunstwerk armselig genug verstanden und genossen; aber im Zusammenhange mit dem Ganzen betrachtet haben auch sie gewissen künstlerischen Wert.

28. Was lehren im allgemeinen die Ausführungen vom Rhythmus und der Melodie über die

Auffassung der rhythmisch-melodischen Formen?

1. Nur durch Hören werden diese Formen richtig aufgefaßt.

2. Vom Standpunkt der deutschen Sprache und ihrer Gesetze aus sind dieselben zu beurteilen.

3. Diese Formen sind nichts Totes, nichts Schematisches, sondern sie sind voller Schönheit und voller Leben und treten in die innigste Beziehung zum Geiste der Dichtungen. Darin liegt ihr künstlerischer Wert.

Anhang.

29. Fremde Strophenformen.

A. Antike Strophen.

Die Sapphische Strophe.

Vgl. Klopstock, Die tote Clarissa.

Die alkäische Strophe.

Vgl. Klopstock, Ode an die Parzen:
Nur einen Sommer gönnt, ihr gewaltigen usw.

Die beiden folgenden Strophen treten in den verschiedensten Gestalten auf.

Die asklepiadeische Strophe. — Vgl. Klopstocks Ode an den Züricher See und die auf Friedrich V.

Die archilochische Strophe. — Vgl. Klopstocks Ode an Giseke.

Einzelheiten über das antike Versmaß fallen dem altklassischen

Unterrichte zu. Einzelheiten über die Behandlung dieser Maße in der deutschen Dichtung gehören der Literaturgeschichte an.

Wir fragen hier: Was bedeuten solche Nachahmungen ästhetisch? Da die alten Sprachen nach anderen sprachlich-rhythmischen Grundgesetzen sich aufbauen als die deutsche, so sind alle diese Nachahmungen im Deutschen trotz aller Mühe um die Echtheit der Wiedergabe meist etwas ganz anderes geworden als das, was sie in der alten Sprache bedeuteten. Die Ausführungen über Klopstocks Ode von den frühen Gräbern haben das genauer gezeigt. (Vgl. S. 151.) Wir fragen genauer: Stellen diese Strophen ein organisches Ganze dar? Wie baut sich dieses für unser Ohr auf? Welche charakteristischen Beziehungen zum Inhalt liegen in solchen Vers- und Strophenformen. Da zeigt sich dann meist, daß sie unsere musikalisch wirkenden Formen und ihre charakterisierende Kraft im Deutschen selten erreichen. Meister in der Anwendung antiker Strophen ist außer Klopstock vor allem Hölderlin.

B. Romanische Strophen.

Von den zahlreichen romanischen Strophenformen (den italienischen: Stanze, Ritornell, Terzine, Madrigal, Canzone, Ballata, Sestine, Sonett, Triolett; den spanischen: Dezime, Glosse, Canzion; den französischen: Quartrain, Rondeau, Rondel, Vontanelle) betrachten wir nach ihren ästhetischen Eigenschaften nur drei, die Stanze, das Sonett, die Dezime. Selbst von diesen haben nur die beiden ersten eine wirkliche Bedeutung in unserer Dichtung gewonnen.

Die Stanze. (Ottava rima.)

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
den leichten Schlaf, der mich gelind umfing,
daß ich erwacht aus meiner stillen Hütte
den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
ich freute mich bei einem jeden Schritte
der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
und alles war erquickt, mich zu erquicken.

(Goethe, Zueignung.)

Goethe hat hier alle Reize dieser Form wunderbar enthüllt. Ein rhythmisches Ganze, aus vier zehntaktigen Perioden gebildet, die entweder in strenger Zweiteiligkeit sich aneinanderfügen oder

so, daß sich die drei ersten inniger verknüpfen und die letzte isoliert steht. Dieser Bau kommt dann auch in der Reimstellung zum Ausdruck. So hier bei Goethe. Nachweis! Alle Verse haben Auftakt und fließen in ruhigem Gleichmaß dahin. (Silbenzahl der Takte?) Diese Strophe ist eine wertvolle Bereicherung der deutschen Dichtung.

Das Sonett.

Es ist weniger durchsichtig aufgebaut, eine Vereinigung von zwei vierreihigen und zwei dreireihigen Systemen mit fünf- beziehungsweise sechstaktigen Versen. Der Reim in verschiedenster Verschlingung hält die vierreihigen und die dreireihigen Systeme je unter sich zusammen. Über den ästhetischen Wert des Sonetts lassen wir Uhland urteilen, der eine Zeitlang selbst der Sonettdichtung gehuldigt hat. Sein Urteil hat er zugleich in die Form des Sonetts gefaßt:

Die Sonette.

Vernimm, was vom Sonett ich weiß und glaube!
Zu Kränzen sah ich Blumen, Zweige schlingen,
wohl künstlich, doch es zeigte sich das Zwingen,
hier sprang ein Blümchen ab, dort fielen Laube.

Dann sah ich Ranken, strebend aus dem Staube,
sie suchten selber mit den freien Ringen
die Säule, sich als Kränze drum zu schwingen.
Umsonst! Den Winden wurden sie zum Raube.

So sah ich Lieder als Sonette starren,
Sonettgedanken dann zum Lied zerflossen,
das Rechte trafen wenige Geweihte.
Metall, schon tönend, doch nicht voll, in Barren,
es ward in schöne Glockenform gegossen,
da klang es erst in herrlichem Geläute.

Das Gedicht bringt die Gedanken des Dichters nicht ganz klar zum Ausdruck, weshalb es dieser selbst als nicht gelungen betrachtet. Uhland will sagen: Gezwungen schlingen sich die Blumen und Zweige zum Kranze, mancher köstliche, lebensvolle Gedanke aber geht verloren, er kann in dem künstlichen Gebäude nicht Halt finden; das Ganze ist Metall, gewiß tönend, aber nicht in die einfach schöne Glockenform gegossen, in der es am herrlichsten erklingt.

Und dieses ästhetische Urteil Uhlands ist uns wichtig.

Die Dezime.

Die Dezime hat einiges Interesse als die Glossenstrophe. Sie ist eine komplizierte Einheit von 10 auftaktlosen Viertaktern, die durch die mannigfaltigsten Reimstellungen (Assonanz im Spanischen) sehr verschiedenartig verknüpft sind. Um rhythmisch wertvoll zu sein, ist sie zu wenig durchsichtig und organisch geschlossen; sie löst sich leicht in ein bloßes Nebeneinander von Perioden oder Systemen auf. Vgl. Uhlands Glossen zur romantischen Dichtung über das Thema: Mondbeglänzte Zaubernacht usw.

C. Orientalische Maße.

Die orientalischen Maße, seit den Romantikern vereinzelt gepflegt, sind unvollkommene Maße; teils gereimte Prosa (Makame), teils Verse von ganz beliebiger Länge, zu Verspaaren oder Vierzeilen vereinigt. (Ghasel, persische Vierzeile.)

30. Fremde Versformen.

Der Hexameter und der Pentameter, die zusammen das Distichon bilden, sind beides sechstaktige Verse.

Im Hexameter steigt | des Springquells flüssige Säule,
im Pentameter drauf | fällt sie melodisch herab.

Der dritte und sechste Takt im Pentameter sind einsilbig (Cäsur), aber die beiden zu einem Takte zu vereinigen, ist fürs Ohr rein unmöglich. Drei- und zweisilbige Takte mischen sich im Deutschen in unterschiedlicher Weise.

Der Alexandriner, ein Sechstakter mit Auftakt und lauter zweisilbigen Takten, ist französischen Ursprungs. Durch eine reichere Gliederung (Einschnitte) suchte man ihm mehr Leben zu verleihen als er ursprünglich besaß, wo er nur eine Cäsur hatte:

X | X́ X | X́ X | X́ X | X́ X | X́ X | X́.

Er bleibt ein eintöniger, starrer Vers.

Andere fremde Verse treten so selten auf, daß sie hier übergangen werden können. Mögen auch die fünftaktigen Verse fremden Ursprungs sein, (französischen, englischen, italienischen) für die ästhetische Beurteilung ist das gleichgiltig, da ihnen — ästhetisch — nichts Fremdartiges und Eigenartiges anhaftet.

3. Ästhetische Eigenschaften des poetischen Stils.

1. Begriffsbestimmung.

Die Sprache ist das Hauptmittel zur gegenseitigen Verständigung. Jeder wendet sie im Umgang an und folgt dabei bewußt oder unbewußt, mehr oder weniger konsequent gewissen Gesetzen ihres Baues, wie er sich andrerseits mancher Gesetzwidrigkeiten schuldig macht, die ein wenig entwickeltes Sprachbewußtsein oft gar nicht als solche empfindet. Die Art und Weise der Anwendung der Sprache als Ganzes und ihrer einzelnen Elemente bezeichnet man als den Stil der Sprache. In der Umgangssprache hängen seine Eigentümlichkeiten durchweg mit dem Bestreben, dem andern sich möglichst verständlich zu machen, zusammen. Die poetische Sprache muß natürlich auch verständlich sein, aber sie hat ihre besonderen Merkmale als Ausdrucksmittel für die Gesetze (Normen) des poetischen Denkens und Fühlens, wie sie im 1. Kapitel des allgemeinen Teils dieses Buches dargestellt worden sind. So verstehen wir also unter dem poetischen Stil die kunstmäßige Anwendung der poetisch normierten Sprache.

2. Stilbetrachtung in „gegenständlicher" und in „psychologischer" Beleuchtung.

Der Sprachstil in der Dichtung kann auch bezeichnet werden als die Gesamtheit der sprachlichen Ausdrucksmittel für den künstlerisch gestalteten poetischen Inhalt. Dieser Inhalt (in seiner künstlerischen Form) setzt nun den Geist des Hörers in Bewegung, wie er andererseits der geistigen Tätigkeit des Dichters entsprungen ist. Aus diesen Betrachtungen ergeben sich zwei Gesichtspunkte für die Stilbetrachtung. Entweder sie geht aus von dem künstlerischen Objekt und den Kunstgesetzen, nach denen es gestaltet worden ist, und fragt: Welche Stilformen sind nötig, um diese oder jene künstlerische Eigentümlichkeit des Kunstwerks (Objekts, Gegenstands) auszudrücken? (Gegenständliche Beleuchtung.) Man kann aber auch von der Wirkung ausgehen, die das Kunstwerk auf die geistige (psychologische) Tätigkeit des Hörers ausübt, dann heißt die Hauptfrage: Welche sprachlichen Ausdrucksmittel dienen dazu, daß jene verschiedenen geistigen Wirkungen zustande kommen? (Psychologische Beleuchtung.) Häufig werden sich beide Be-

trachtungsweisen, die beide die gleichen Tatsachen umspannen, vereinigen. Wir rücken im folgenden für die Stilbetrachtung den psychologischen Gesichtspunkt in den Vordergrund. Dadurch wird die Übersicht über die zahlreichen stilistischen Einzelheiten wesentlich erleichtert. (Siehe unten § 3.) Es gibt nun auch noch einen rein sprachlichen Gesichtspunkt für Stilbetrachtungen. Hierbei sieht man in den Stilformen nicht charakteristische Ausdrucksmittel des Inhalts, sondern man betrachtet sie vom Standpunkte der grammatischen Gesetze der Sprache. Für die ästhetische Vertiefung kommt diese Betrachtungsweise höchstens mittelbar in Frage.

3. Übersicht über die psychologische Wirkung der Dichtung auf den Hörer.

Die psychologische Wirkung läßt sich trotz ihrer großen Kompliziertheit in vier Begriffen übersichtlich zusammenfassen: Anschauungen werden hervorgerufen, Gefühle ausgelöst, das natürliche (gegenständliche) und das logische Denken werden in Fluß gebracht.

Die Grenze zwischen diesen geistigen Gebieten ist nicht immer scharf zu ziehen, wo eine dieser Tätigkeiten angeregt wird, zieht sie oft andere mit sich, aber meist ist ersichtlich, welcher geistigen Wirkung diese oder jene Stilform vorzüglich dient. Wir unterscheiden daher im folgenden:

1. Stilformen im Dienste der Anschauung, 2. des Gefühls, 3. beider geistigen Tätigkeiten in Verknüpfung, 4. des gegenständlichen Denkens, 5. des logischen Verstandes.

4.—6. Stilformen und Anschauung.

4. Der plastische Ausdruck. Der bildliche Ausdruck. Anschauungswörter. Lautmalerei.

Viele Gedichte wirken so anschaulich, daß wir die Bilder wie greifbar (plastisch) vor uns sehen. Diese plastische Anschaulichkeit beruht großenteils auf der Bestimmtheit und Treffsicherheit des Ausdrucks. Immer aufs Individuelle, nicht aufs Allgemeine muß der dichterische Ausdruck gehen, dann ruft jeder Ausdruck eine ganz bestimmte klare Vorstellung wach, deren Inhalt im Geiste geschaut wird. „Und ruhig fließt der Rhein", scheinbar ein so einfaches, ganz gewöhnliches Sätzchen, aber gerade diese Einfachheit in Verbindung mit der Bestimmtheit des Ausdrucks (Rhein, nicht Fluß) wirkt so plastisch, man sieht den ruhig-starken Rhein fließen, und trotzdem wirkt die wundervolle konkrete Kraft

dieser Worte wie etwas Geheimnisvolles. Wort und Sache decken sich vollkommen.

„Und vor dem letzten Haus an der Halde sitzt ein steinalt Mütterlein." In dem Ausdruck „steinalt" liegt ein anschaulicher Vergleich, daher die konkrete Wirkung. (Leichenblaß, ein faustdicker Irrtum, ferner Achillesferse usw.) Man spricht hier von vergleichendem oder bildlichem Ausdruck.

Im engeren Sinne als Anschauungswörter bezeichnet man solche, in denen unmittelbar ein konkreter Vorgang angedeutet wird: Getreide = Getragenes, fruchtbar = fruchttragend, Quecksilber = lebendiges Silber, auch Fäustel usw. Da, wo die Abstammung bereits verdunkelt ist, wie bei fruchtbar, hat dann auch die anschauliche Kraft nachgelassen.

Eine besondere Art der Anschauungswörter sind die naturmalenden oder onomapoetischen Ausdrücke. Es handelt sich hier um eine natürliche Klangnachahmung in den Sprachlauten: Der W-laut ahmt die Geräusche des Wehens und Wogens nach, der S-laut die des Sausens und Brausens, der Z-laut das Plötzliche, Unerwartete, der U-laut dunkle, ernste Töne, aber auch als Ganzes geben gewisse Wörter Naturklänge wieder: Patsch, Klinglingling, Plumps usw. Es gibt für den Dichter eine Grenze in der Anwendung solcher Wörter, jenseits derselben beginnt das Spielen mit Worten, das Absichtliche und Gesuchte, das der Kunstwirkung schadet.

5. Anschaulichkeit der Wortarten an sich.

Die einzelnen Wortarten wirken in verschiedenem Grade anschaulich. Am anschaulichsten wirkt immer die lebendige Bewegung und diese wird unmittelbar bezeichnet durch das Verbum. Substantiva, die von Verben abgeleitet sind, bezeichnen nicht mehr die Bewegung selbst, wirken daher weniger anschaulich. Vgl. treten, Tritt; schlagen, Schlag, Schläger usw. So kann die Armut an Verben und die Überfülle an Substantiven die Anschaulichkeit und Lebendigkeit beeinträchtigen.

Beim Kompositum wird die Aufmerksamkeit oft von dem Hauptbestandteil ab auf den Nebenbestandteil hin gelenkt. Da wird dann der lebendige Inhalt des Grundworts oft nur dunkel vorgestellt. Auf dem Bestimmungsworte liegt ja gewöhnlich auch der rhythmische und melodische Akzent. Deshalb wirken Komposita in der Regel weniger anschaulich als Simplicia. (Fahren: man

schaut den Vorgang im Geist, hinabfahren: man vergegenwärtigt sich hauptsächlich nur die Richtung, der Vorgang ist verdunkelt.)

Der Singular stellt das Bild konkreter vor Augen als der Plural. „Der Bauer ist auch ein Mensch sozusagen."

Das Pronomen kann niemals die Anschaulichkeit seines Nomen erreichen. Trotzdem häuft man Pronomina oft, um gewisse ungeklärte Stimmungen zu erzielen, besonders das unbestimmte „es". Vgl. Goethes Hochzeitslied. Aber auch bestimmte Fürwörter treten öfters zahlreich auf; z. B. bei Schiller im Ring des Polykrates. Auch hier wird durch die vielen „er" eine charakteristische Wirkung erzielt.

Im Eigennamen verkörpert sich das Bild der Person und die Summe ihrer Eigenschaften. Dazu bedeutet er immer eine knappe Bezeichnung. Die Dichter machen sich das fast stets durch bestimmte Namengebung ihrer Personen zunutze. Vgl. Schiller, Bürgschaft; Uhland, Taillefer; überhaupt das Drama. Dagegen Goethe, Die natürliche Tochter! (Wirkung?)

6. Wortstellung und Anschaulichkeit.

Anbetend knie ich hier. — Trauernd tief saß Don Diego. Herder braucht diese Wortstellung im Cid sehr oft. Sie wirkt höchst anschaulich. Voran geht immer das die Anschauung tragende Partizip; im Partizip ist die Bewegung des Verb noch nicht erstarrt. Darauf folgt dann unmittelbar oder an zweitnächster Stelle das Verbum. Solche Sätze zaubern Bilder vor das innere Auge. So fügen sich bewußt oder unbewußt dem Dichter die Wörter nach dem Prinzip der Anschaulichkeit zusammen. Es bedeutet dieselbe Wirkung, wenn Schiller beginnt: Er stand auf seines Daches Zinnen, er schaute mit vergnügten Sinnen auf das beherrschte Samos hin. Das anschauliche Verb kommt infolge des blassen Pronomens erst recht zur Geltung.

Sodann ist es die Prägnanz, die Kürze und Durchsichtigkeit des Satzbaus, die anschaulich wirkt. Beziehungsreiche Sätze mit vielen Konjunktionen, besonders kausalen, mit zahlreichen Über- und Unterordnungen der Glieder (Schachtelsätze) haben stets mehr logischen als anschaulichen Gehalt. Die Einfachheit des Satzbaus in der Legende vom Hufeisen ist das Wirksame: überwiegend Nebenordnung der Glieder, kleine Satzganze, die anschaulichen Wörter meist an bevorzugter Stelle. „So schlendert er in Geistesruh mit ihnen einst einem Städtchen zu, sah etwas blinken" usw. Beachte den Satzbau der Anfangspartie, wo die

Erzählung allgemeine Tatsachen berichtet, wie steht es da um Einfachheit, Durchsichtigkeit, Wortstellung?

Die wissenschaftlichen Darstellungen sind häufig voll von abstrakten Wendungen, allgemeinen Begriffen, die oft nicht zu umgehen sind: Die sachliche Richtigkeit und Tiefe der Auffassung verlangt sie. (Beschaffenheit, Wesen, Charakter usw.) Das Streben nach Anschaulichkeit tritt aber auch hier immer kräftiger hervor. In der Kunst wirken solche Wörter, die keinen weiteren Vorzug haben als den, richtig zu sein, blaß, öde, kahl, die Anschaulichkeit verleiht erst Frische, Kraft, Leben.

7.—11. Stilformen und Gefühl.

7. Gefühlsbetontheit des Ausdrucks. Sinnliche Gefühle.

Der poetische Ausdruck ist gefühlsbetont; d. h. er löst Gefühle im Hörenden oder Sprechenden aus. Schon der bloße Lautklang wirkt gefühlerregend, er ruft sinnliche Gefühle hervor. Der Wohllaut, der Vokalreichtum, die Fülle des Klanges in den Endsilben erzeugen sinnliche Lustgefühle; dagegen wirken geschwächte Vokale, der Hiatus, die Konsonantenhäufung, die den Redefluß hemmt, die störende Lautähnlichkeit (Holzklotzpflock) u. a. gleichgültig oder sie sind unlustbetont. Hierzu ist zu vergleichen Rhythmik und Melodik 27 über Wohlklang usw. (S. 238 f.) Daß sich mit einzelnen Lautklängen auch gewisse höhere Gefühle verknüpfen, ist schon bei der lautmalenden Kraft der Sprache angedeutet worden. U = Furcht, au = Grauen, i = liebliche Freude. Die Romantiker haben so, viel zu weitgehend, jedem Laut einen besonderen Gefühlswert zugewiesen.

8. Gefühlsbetontheit des Ausdrucks: Einzelne Gefühlswerte. Gewählter Ausdruck, ungewöhnlicher Ausdruck, Synonyma, Umschreibung.

Die Zahl der Gefühlswerte, die an dem sprachlichen Ausdrucke haften, ist sehr groß: von den „niederen" Worten angefangen, läuft die Skala bis zu den erhabensten hin. Die niederen Worte, zu denen u. a. die Schimpfworte gehören und alle diejenigen, denen etwas Gewöhnliches, Gemeines anhaftet, sind in der deutschen Dichtung nicht selten; auch sie haben ein Recht, wenn sie bestimmte Gefühle treffend charakterisieren: Du hilfst mir, Hund, aus meiner Not! Elender Schuft, feiger Schurke, Dreckseele. —

Lieblichkeit des Ausdrucks: Du liebes Kind, komm, geh mit mir! Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute.

Anmut: Du bist wie eine Blume so schön, so hold, so rein. War so jung und morgenschön.

Zarte Abgetöntheit, Halbdunkel: O gib vom weichen Pfühle träumend ein halb Gehör; bei meinem Saitenspiele schlafe, was willst du mehr!

Würde und Feierlichkeit: Das ist der Tag des Herrn usw.

Hoheit und Erhabenheit: Wenn der uralte, heilige Vater usw.

Logau sagt von der Gefühlsbetontheit der deutschen Sprache:

Kann die deutsche Sprache schnauben, schnarchen, poltern, donnern, krachen,
Kann sie doch auch spielen, scherzen, liebeln, güteln, kürmeln, lachen.

Es kommt nun in der Dichtkunst durchaus nicht darauf an, möglichst viele und verschiedenartige Gefühle durch die Sprache auszulösen, auch nicht schlechthin möglichst starke, sondern darauf, daß die den Ausdruck begleitenden Gefühle zu der jeweiligen Stimmung des Ganzen und zu dem Inhalte ihrer besonderen Stelle passen. Dann ist der Ausdruck „charakteristisch". Das ist der oberste Gesichtspunkt der Wahl des Ausdrucks. Der Begriff „gewählter" Ausdruck hat indes jetzt eine engere Bedeutung, er besagt soviel wie „vornehmer, gemäßigter Ausdruck" im Gegensatz zu einer niederen und rückhaltlos naturalistischen Ausdrucksweise der Affekte: er brüllte, er schrie, er rief, er gab laute Klagetöne (starke Schmerzenslaute) von sich. Der gewählte Ausdruck ist oft wenig charakteristisch. (Kunstwert?) Der ungewöhnliche Ausdruck erregt wegen seiner Neuheit Befremden, kann aber sehr oft charakteristisch sein. Goethe bildet den sehr gefühlsbetonten und höchst charakteristischen Ausdruck „Brandschandmalgeburt" = Brandschandmal zusammengezogen aus Brandmal + Schandmal und dieses Kompositium als Bestimmungswort zu Geburt gesetzt. (Beachte: Wie kraftvoll wirkt hier die Lautähnlichkeit!)

Die feinste Empfindung für den Gefühlswert des Ausdrucks verlangt die künstlerische Verwendung bedeutungsgleicher Wörter, Synonyma (sprechen und sagen, eilen und rennen). Sie sind selten ganz übereinstimmend. Wo selbst im Sinn kein Unterschied zu entdecken ist, da differieren eben leise die Gefühlstöne,

und der echte Künstler weiß das zu empfinden. Er sagt: Sohn, da hast du einen Speer! (nicht: eine Lanze), Blätter rauschen (nicht: brausen) usw.

Niedere Ausdrücke sucht man bisweilen durch Umschreibung zu umgehen. In dieser Form ist sie von geringer künstlerischer Bedeutung, sie schwächt ab ohne zu veredeln. Beinkleider = Hose, oder gar: die Unaussprechlichen! Das macht kein Dichter mit; er wendet dann lieber den Ausdruck überhaupt nicht an. (Vgl. § 13 S. 255!)

9. Verstärkung — Abschwächung.

Der Verstärkung dient zunächst die Steigerung. (Doch sei sparsam mit Superlativen! Weshalb? Untersuche einige Gedichte auf ihren Reichtum hin an Superlativen!)

Sodann gibt es bestimmte Verstärkungsformen, besonders Komposita wirken verstärkend: Dank — Rettungsdank (Prometheus von Goethe), Lieb, Treulieb, Liebste, Herzliebste, Herzallerliebste.

Durch Wortwiederholung kommt eine Verstärkung zustande:

Und hohler und hohler hört mans heulen.
Und sieh und sieh an weißer Wand . . .
Und schrieb und schrieb an weißer Wand . . .

Einzelne Wörter, besonders Ausrufe, natürliche Wortgruppen: Fahret hin, fahret hin usw., ganze Sätze (Epizeuxis) können so verstärkend sich wiederholen. (Vgl. Uhland, Die Rache; Bürger, Das Lied vom braven Mann. Das Volkslied.) So liegt auch in jedem Refrain eine Verstärkung.

Ein altdeutsches Erbgut ist die flektierte Wiederholung: Das Buch der Bücher, oder mit Präposition: Mann für Mann, Schlag auf Schlag.

Dem Sinne nach fällt damit zusammen der absolute Ausdruck: Wer ist ein Mann? (schlechthin) Wer beten kann. Melanchthon, der Lehrer Deutschlands.

Verstärkend wirkt ferner die Worthäufung: „Er lebt, er ist da, es behielt ihn nicht." Sie pflegt sich bei starker Erregung einzustellen, wo sie dann mit der Anschaulichkeit des Gedichts gar nichts zu tun hat. „Er schalt ihn Lümmel, Bärenhäuter, Ochs, Esel, Schlingel und so weiter." Die herrliche Häufung: „Und er heißt Wunderbar, Rat, Kraft, Held, Ewig-Vater, Friedefürst" dient der Vertiefung des Gefühlsgehalts.

Der Verstärkung dienen endlich die Interjektionen (Huhu! Ein gräßlich Wunder) und die Anrede (Apostrophe). Lebende wie tote Dinge redet der Dichter unmittelbar an. Vgl. Geibel, Ostermorgen. Die Anrede wirkt stets gefühlsbetonter als der bloße Bericht. „Was schaffst du?" redet der Graf ihn an. Der Graf fragte ihn, was er schaffe. — Den höchsten Grad der Steigerung bezeichnet die Übertreibung (Hyperbel): Tausend fleiß'ge Hände regen, helfen sich . . .

Im Interesse der Abgetöntheit und Zartheit der Dichtung treten auch Abschwächungen im Ausdruck ein. Das geschieht einmal durch gewisse Umbildungen des Ausdrucks, die man als Koseformen und Verkleinerungsformen bezeichnet: Heidenröslein, Hänsel und Gretel; in Zeitwörtern: lächeln, bärmeln, kränkeln; sogar in abstrakten Begriffen: Mütchen kühlen, ein Lüftchen haben; gern in Eigennamen: Heini, Mia, Hansi (chen und lein).

Zweitens aber erfolgt die Abschwächung auch ohne Wortveränderung, indem statt der stärksten gemäßigtere Ersatzausdrücke gewählt werden. Fast jeder Ausdruck ist ja variabel, es gibt gewöhnlich eine Reihe sich nach Gefühls- oder Anschauungsgehalt abstufender Ausdrücke für eine und dieselbe Sache, aus dieser Reihe wird dann ein mittlerer gewählt: statt jauchzen jubeln, sich freuen, statt ächzen und stöhnen klagen usw. Maßgebend für solche Wahl bleibt immer der Charakter, besonders die Stimmung des betreffenden Gedichts.

10. Einzelne Wortformen und ihr Gefühlswert.

Fremdwörter zerstören, sofern sie noch als solche empfunden werden, die Stimmung eines Gedichts; sie sind gefühlsarm und klangfremd.

Zusammensetzungen, die nicht vollkommen natürlich anmuten, beeinträchtigen ebenfalls die Stimmung. (Arbeitnehmer.)

Fachausdrücke (Kunstwörter, (Termini technici) sind trocken sachlicher Natur, solange sie fachmännische Bezeichnungen bleiben, dazu oft nicht allgemein verständlich. Bisweilen entwickeln sie sich zu bildlichen Ausdrücken: Leimruten legen, angeln, Anker werfen, dann steigt ihr Gefühlswert; sonst aber haftet ihnen die Prosa des täglichen Lebens an.

Archaismen (altertümliche Ausdrücke), Idiotismen (Lieblingsausdrücke weniger Einzelner), Provinzialismen (landschaftlich begrenzte Ausdrucksweise) und Modewörter sind selten

allgemeinverständlich. Den Kundigen aber berühren sie anheimelnd; die Dialektdichtung, die naturgemäß voll solcher Ausdrücke ist, verdankt ihnen einen großen Teil ihres Reizes. — Die Romantiker, die Stürmer und Dränger haben Archaismen gern angewandt, der Geist des Altehrwürdigen verkörpert sich in ihnen. (Vgl. Uhland, Klein Roland!) Auch Neubildungen (Neologismen) haben neben ihrem inhaltlichen Gefühlswerte noch einen den genannten Wortarten verwandten Gefühlston des Unerwarteten, Überraschenden, der selbständigen Lebenskraft der Sprache. Herder, Goethe, Nietzsche haben die deutsche Sprache mit vielen Neubildungen bereichert.

11. Satzbau und Gefühl.

Der Gefühlswert der sprachlichen Ausdrucksweise ist endlich auch abhängig von der Verbindung der Wörter und der Sätze. Oft ist die umgekehrte Wortfolge (Inversion) gefühlsbetonter wie die gerade: Leben, leben möcht' man doch! (Trojan.) Im allgemeinen kann je nach dem Sinn jedes Begriffswort im emphatischen Ausdruck stark gefühlsbetont sein, aber es gibt auch eine rein natürliche Abstufung der Wörter nach ihrem Gefühlswerte, und die fällt ungefähr mit der Abstufung der Anschauungswerte zusammen. (Vgl. § 5 dieses Abschnittes, S. 246!) In obigem Beispiel tritt das Zeitwort als am gefühlsbetontesten voran.

Sodann ist die Gefühlswirkung sehr verschieden, je nachdem ein ruhiges Gleichmaß oder eine dramatische Vorbereitung auf einen starken Schluß den Satzbau kennzeichnet, ob ein steiler drängender oder langsamer ruhiger Aufstieg, ein langer oder kurzer Abstieg den Satz charakterisiert. „Und als wollte sie im Wehen mit sich fort der Erde Wucht reißen in gewalt'ger Flucht, wächst sie in des Himmels Höhen riesengroß — untergehn." Das ist ein echt Schillerscher langer, aber steiler Anstieg; daran schließt sich ein verhältnismäßig langer Abstieg. (Vgl. Goethesche Sätze daraufhin!) Dramatisch erregend wirkt das Ungleichmaß der Glieder, es bringt Unruhe in den Ablauf der Sätze. (Vgl. aus Tell die Apfelschußszene, die Szene, in der Arnold Melchtal das Schicksal seines Vaters erfährt: Bald lange Satzreihen, dann wieder kurze, erregte Ausrufe dazwischen, Interjektionen, das regt das Gefühl lebhaft an.) Das ruhige Gleichmaß der Glieder aber in Verbindung mit geringen Gipfelhöhen in den Sätzen bringt Gleichmäßigkeit in die Gefühlslage und kennzeichnet im allgemeinen

den epischen Stil. Vgl. den Anfang von Hermann und Dorothea! Obwohl mit einem Ausrufe beginnend, bleibt das Gleichmaß im Satzbau (und in den Gefühlen) durchweg gewahrt; besonders in der Schilderung des Elends tritt das hervor. Überall zeigt sich auch, daß zu weitgehende Über- und Unterordnungen der Glieder verstandesmäßig, nicht gefühlsbetont wirken. (Hier ist zu vergleichen Rhythmus, § 19, S. 232. Ferner die Ausführungen über den Satzbau von Goethes Nachtlied des Wanderers. I. Teil. S. 145.)

12.—15. Stilformen und gefühlserfülltes Anschauen.

(Die anschauliche und die gefühlsmäßige Wirkung sind nicht wohl trennbar.)

Bei einer Reihe von Stilformen, die sowohl anschaulich als gefühlerregend wirken, kann die eine Wirkung von der andern nicht getrennt betrachtet werden, weil sie zu eng verschmolzen sind und sich stets gemeinsam einstellen. Solche Formen werden im folgenden betrachtet.

12. Das Epitheton in seiner anschaulichen und gefühlsmäßigen Wirkung.

Es ist zu unterscheiden zwischen dem bloß schmückenden und dem charakterisierenden Beiwort. Das letztere nur ist in dem eigentlichen Sinne das Epitheton: Die schöne Rose, der große, auch der edle, der stolze König, dagegen die gefüllte, die prachtvolle, die schwellende Rose, der siegreiche, der ruhmgekrönte, der alte, graue König, der blinde König. Die ersten dieser Beiwörter haben wenig charakterisierende Kraft, denn sie sind zu allgemein. Also genügende Bestimmtheit, konkreter Gehalt muß vom Epitheton gefordert werden. Je individueller die Züge sind, die die Epitheta herausheben, und je mehr in diesem Individuellen sich das Wesentliche der Person oder des Gegenstands, der Kern der Sache kennzeichnet, desto mehr befriedigt das Epitheton. Was aber jeweils an einem Gegenstand das Wesentliche ist, kann nur aus dem Inhalte des einzelnen Gedichts heraus entschieden werden. Das ist aber nur die eine Seite des Charakteristischen am Beiwort, sein Anschauungswert; die zweite Seite liegt im Gefühlswert desselben. Auch dieser muß charakteristisch sein. Er muß ein harmonisch sich zum Ganzen der Stimmung fügender Baustein sein. In der Entwicklung der Epitheta in einem Gedichte muß man die Entfaltung der Stimmung verfolgen können. In dieser Beziehung ist die Betrachtung des Liedes von der Glocke sehr lehrreich. — Einen gewissen Anschauungs-

und Gefühlswert hat das schmückende Beiwort auch, aber er ist gering und nicht charakteristisch. Wenngleich der Anschauungsgehalt eines Wortes den Gefühlston desselben stark bedingt, so ist dennoch nicht ausgeschlossen, daß bisweilen auch der Gefühlston unabhängig vom Anschauungswerte maßgebend für die Wahl der Epitheta sein kann. (Das gilt überdies von der künstlerischen Wortwahl überhaupt.) In Goethes „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!", in Schillers „Ach die Gattin ist's, die teure" usw. sind die Ausdrücke einschließlich der Epitheta in erster Linie nach dem Gefühl gewählt, das diese Dichtungen mehr als die Anschauung beherrscht. In der Regel aber bestimmt der anschauliche Wert des Epithetons seine Verwendung in erster Linie, aus ihm heraus aber wächst und mit ihm verschmilzt ein Gefühlston, und beide Werte stimmen nun harmonisch zusammen. „Sie kämmt es mit goldenem Kamme": Das Epitheton erzeugt gewiß eine Anschauung, aber mit ihr verschmilzt ein wundersames Gefühl des Märchenhaften, und das charakterisiert schließlich dieses Beiwort stärker als das anschauliche Moment. Mit der Entwicklung unserer Literatur vom einseitigen Idealismus zum Realismus geht eine Entwicklung des Epithetons vom typischen (allgemeinen) zum individuellen Charakter Hand in Hand. (Vgl. Klopstock, Goethe, Heine [unerwartete Beiwörter] und Fontane!)

13. Metonymie, Synekdoche, Variation, Umschreibung.

Metonymie = Wahl einer seltneren Bezeichnung; Synekdoche = Prägung einer neuen, gleichartigen, Variation = Wechsel der Bezeichnung aus äußeren stilistischen Gründen (R. M. Meyer).

Metonymie: „So hat sie stets mit saurem Schweiß (Arbeit) ihr Brot in Ehr' und Zucht gegessen." „Vier Jahrtausende schauen von diesen Pyramiden auf euch herab." Der Siegeslorbeer, die Siegespalme. Metonymie stellt sich da ein, wo einer erregten Anschauung der herkömmliche Ausdruck nicht genügt. Von der Anschauung aus ist dieser neue Ausdruck, der aber den herkömmlichen im Laufe der Zeit verdrängen kann, entstanden, aber mit ihm ist nunmehr auch ein ganz neuer Gefühlston verbunden. Wieviel anders (die Mühe malend, die Anstrengung fühlen lassend) berührt der Ausdruck „saurer Schweiß" als die gewöhnliche Bezeichnung Arbeit! Also: Der Ausdruck erhebt sich über das Gewöhnliche, er hat einen sehr kräftigen und lebendigen Anschauungs- und einen sehr charakteristischen Gefühlsgehalt.

Synekdoche: Der Teil wird genannt, das Ganze gemeint. „Kahlkopf, komm herauf!" „Eine treue Brust neigte sich über ihn." Die Art wird genannt, die Gattung gemeint oder die Unterart steht statt der Art: die Buchen, die Birken usw. werden gewisse Wälder genannt, trotzdem sie verschiedene Baumarten enthalten, die eine Art nur in größerer Anzahl. „Unser täglich Brot gib uns heute."

Endlich wird die Vielheit ausgedrückt durch das einzelne: „Wo steht der Feind?" „Der Feind? — Dahier!" Der Franzmann schlug Lärm an.

So wird bei dieser Stilform immer ein markanter Teil genannt, aufgefaßt aber wird vom Hörenden unwillkürlich das Ganze: wiederum ein Anschauungsvorgang, der eine eigenartige Gefühlswirkung im Gefolge hat. (Vgl. damit den inneren Vorgang bei der Metonymie!)

Variation, ein stilistisch belebendes Mittel. Die stetige Entwicklung der Gefühle verlangt Wechsel im Ausdruck, zu häufige Wiederkehr desselben Ausdrucks wirkt eintönig und arm. Metonymie, Synekdoche (auch der bildliche Ausdruck, der aber seinem Wesen nach mehr Denkform als bloße Anschauungsform ist, deshalb im folgenden Abschnitte erst behandelt wird) sind rein stilistisch betrachtet Variationen; ferner kommt die Wahl verwandter und synonymer Ausdrücke in Frage. Der Sprachkünstler wird aber nie dem Wechsel zuliebe die Bestimmtheit und charakteristische Kraft des Ausdrucks gefährden und etwa ungenaue und verschwommene Ausdrücke einsetzen.

Eine besondere Form der Metonymie ist die Umschreibung. Sie will die Anschauung, die ein Ausdruck an sich hervorruft, vermehren durch Andeutung spezieller Züge: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn? Der Held von Szigeth (Zrinyi), der Sieger von Magenta (Mac Mahon). Wiederum aber: wie stark hebt sich durch solche Umschreibung die Stimmung! Die erregte Stimmung des Dichters hat solche Ausdrucksformen geschaffen, und diese verpflanzen die Gefühle auf den Hörer. Umschreibungen, die durch das Gefühl der Furcht oder Ehrfurcht veranlaßt sind, bezeichnet man als Euphemismen. (Naturgewalten, Götternamen, Titulaturen!) Ihnen stehen nahe Umschreibungen niederer Worte aus berechtigter oder übertriebener Furcht (Prüderie), anstößig zu wirken. Solche niedere Worte büßen durch Umschreibungen stets etwas von ihrem meist sehr charakteristischen

Gefühls- und Anschauungswerte ein, hier erstrebt die Umschreibung keine Vermehrung, sondern nur eine Ablenkung bezw. Abschwächung der Anschauung oder des Gefühls auf ein weniger prekäres Moment.

14. Sättigung mit Worten.

Lies Goethes Hochzeitslied, Kopischs Heinzelmännchen von Köln! Beachte die Häufung des Ausdrucks! Ein Vorgang bezw. eine Wahrheit soll durch möglichst viele Ausdrücke anschaulich gemacht werden. Stelle in obigen Gedichten fest, wo eine bloße Aufzählung im Interesse der Vollständigkeit und wo wirkliche Häufung, das heißt Wiederholung gleichbedeutender Ausdrücke stattfindet! Die Häufung ist noch Kunstform und zwar eine alte und gern geübte. Sie bekundet sprachlichen Reichtum und sprachliche Kraft. Ins Extrem getrieben, führt sie zu einer unschönen Übersättigung der Sprache mit Worten; so wirkt sie z. B. bei Joh. Fischart, der diese Form bis zur maßlosen Übertreibung kultiviert.

Eine der Häufung fern verwandte Erscheinung tritt infolge unwillkürlicher Gedankenverbindung (Assoziation) ein, in der gewisse Wörter zueinander stehen. Infolge deren zieht das eine immer das entsprechende verwandte nach sich. So gehören Sang und Klang, Himmel und Hölle, Wind und Wetter usw. zusammen. Wir singen und sagen vom Grafen so gern, beginnt Goethes eben erwähntes Lied. Oft ist's eine bloß lautliche Verwandtschaft, oft eine inhaltliche Beziehung, die solche Zwillingsformen zusammenfügt. Anschauung und Gefühl wird durch sie auch berührt, aber mehr noch weisen sie bereits auf das Wesen des künstlerischen Denkens hin (Denkformeln). (Vgl. § 16—22 dieses Abschnittes. S. 257 ff.!)

15. Blässe und Frische des Ausdrucks, Umstellungen.

Die beiden ersten dieser oft gebrauchten Begriffe erklären sich nun von selbst: Anschaulichkeit und Gefühlsgehalt verleihen der Sprache die Frische, der Mangel an beiden läßt sie blaß erscheinen. (Vgl. besonders über Epitheta!) Selbst der abstrakte Ausdruck erhält bisweilen eine Form, in der er konkret erscheint, weil er konkret gedacht und empfunden worden ist: Er ist die Liebe, die Güte selbst; aber auch dieser Ausdrucksweise liegt eine eigenartige anschauliche Form des Denkens zugrunde, die zu betrachten die Hauptsache ist.

Zwei Formen der Umstellungen stehen nun vollkommen im Dienste der Frische des Ausdrucks: 1. Das attributive Adjektiv tritt oft unflektiert hinter sein Substantiv: „O Röslein rot!" Der Träger der Gesamtanschauung geht voran, der des charakteristischen Einzelzugs folgt. 2. Der attributive („bezeichnende") Genitiv tritt vor das Substantivum. (Des Geländers Stufen, des Baches Steg, auch: des unverzagten Wagens Kraft.) Dann ist die Wirkung der Synekdoche gleich. Wir haben hier eine Lieblingsform Schillers. (Vgl. den Kampf mit dem Drachen, auch die stilistischen Ausführungen dazu!)

16.—22. Stilformen und gegenständliches Denken
(nebst seinen Anschauungs- und Gefühlswerten).

16. Wortbeziehung: Oxymoron, Tautologie; prädikatives und attributives Adjektiv.

Alle Wörter eines geschlossenen Sprachganzen stehen in innerer Verknüpfung. Besonders eng sind verknüpft Subjekt und Prädikat, Prädikat und Objekt, Substantiv und Attribut, Verb und Adverb.

Die Logik der Sprache fordert, daß sich die einzelnen Glieder des Satzganzen inhaltlich nicht widersprechen, trotzdem kommen in der Sprache der Kunst um der gesteigerten Wirkung willen solche widerspruchsvolle Formen vor: In dem Gedichte „Das Franzosenheer" (1812) lesen wir: Reiter ohne Pferd, Ritter ohne Schwert usw., ganze Reihen von inneren Gegensätzen. Sie drücken keinen Unsinn aus, sondern lauter höchst seltene Fälle. Solche gegensätzliche Figuren nennt man Oxymora. (Oxymoron = spitzige Torheit, den Kontrast von Namen und Sache oder das Nebeneinander zweier gegensätzlicher Zustände enthaltend. Die bekannteste Form des Oxymorons ist die contradictio in adjecto, der Widerspruch im Beiwort. (Eckiger Kreis.) Steigert sich die Gegensätzlichkeit zur Unmöglichkeit, dann hört das Oxymoron auf, Kunstform zu sein. Diese Stilform kann sich erweitern; ganze Figuren, Bilder, ganze Persönlichkeiten (etwa im Drama) können so gegensätzlichen, widerspruchsvollen Charakter tragen, verkörperte Oxymora. (Vgl. 1. Teil: Bemerkungen zu Wallenstein!)

Das Gegenstück zu den widerspruchsvollen Formen ist die Tautologie, die bloße Wiederholung des Inhalts des Substantivismus im Attribut. (Ein runder Kreis.) Selbstverständlich, nichtssagend berührt uns hier das Beiwort. Im komischen Genre und in der Satire kann auch die Tautologie Kunstwert haben.

Es zeigt sich in den vorigen Beispielen sehr deutlich die enge Beziehung zwischen Adjektiv und Substantiv. Diese ist am innigsten beim attributiven Gebrauch des Adjektivs, beim prädikativen ist das Adjektiv selbständiger. Die attributive Ausdrucksweise ist eine gedrängtere als die prädikative. Die Sätze: Die Brunnen springen, die Brunnen sind frisch, vereinigen sich beim attributiven Ausdruck zu dem einen: Die frischen Brunnen springen, der nun anschaulicher, gefühlsbetonter und knapper wirkt; das Adjektiv stellt einen Schaltsatz dar. Die — und zwar sind es frische — Brunnen springen.

17. Wortbeziehung: Annominatio, figura etymologica, unerwartete Wendungen, störende Assoziationen.

Bisweilen haftet das Interesse des Dichters an einem hervorragenden Begriffe, so daß er auf kurzem Raume immer wieder zu ihm oder zu einem ihm stammverwandten Worte zurückkehrt. O wär' ich ein Maler und könnt' es malen! Grillparzer singt von Italiens Gefilden: Grüner die Grüne, würz'ger der Duft. Diese Figur heißt Annominatio. Ist die festgehaltene Vorstellung eine poetisch reizvolle, d. h. also vor allem eine gefühls- und anschauungskräftige, so gestaltet sich dieselbe zu einem lebendigen Sammelpunkte der Gefühle und Bilder des Gedichts:

Wonne der Wehmut von Goethe.

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen unglücklicher Liebe!

oder: Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet,
denn — — gemessen werden.

Noch stärker wird die Wirkung, wenn sich mit dieser Begriffsfestlegung ein inhaltlicher Gegensatz verbindet: ein ungerechtes Gericht, ein Richter, der das Recht mit Füßen tritt usw. Die Wirkung der Annominatio vereinigt sich hier mit der des Oxymoron.

Eine spezielle Form der Annominatio ist die figura etymologica. Eine Handlung kann ich allgemein andeuten durch ein Verb: tanzen. Diesem Verb gebe ich ein Objekt, ohne indes dadurch die Handlung einzuschränken und nunmehr nur einen

speziellen Fall der Tätigkeit zu bezeichnen; ich muß es deshalb direkt aus dem Verb ableiten: einen Tanz tanzen. Die hierin liegende Tautologie beseitige ich durch ein Epitheton: einen munteren Tanz tanzen, auch schon: einen Ringeltanz tanzen. So: den Schlaf des Gerechten schlafen, einen ehrlichen Kampf kämpfen usw. Eine Menge von inneren Beziehungen stecken in dieser Figur.

Bisweilen liebt die Dichtung unerwartete Beziehungen. Über raschende Einfälle, unerwartete Wendungen sind nicht selten. Hierher gehört auch der Formelbruch: Sich wie Brüder hassen — Wortkarg wie Frauen sind usw. Das Unerwartete der Gedankenführung ist belebend, nur darf die Natürlichkeit der Rede und die Deutlichkeit nicht beeinträchtigt werden, und diese Gefahr besteht.

Anders ist's, wenn sich unbeabsichtigt Vorstellungen in die Rede einschleichen, die ihrem ganzen Inhalte und Gefühlswerte nach sich nicht harmonisch ins Ganze einfügen; auch kann das Wort eine ablenkende Nebenbedeutung haben, sogar der Lautklang kann (für ein feines Ohr) der Stimmung des Ganzen sich nicht genügend anpassen. All das gibt dann störende Vorstellungsverbindungen (störende Assoziationen), die die Kunstsprache vermeidet oder vereinzelt zu charakteristischen Zwecken (Parodie) verwendet. „Nun verlaß ich diese Hütte (Haus, Gebäude), meiner Liebsten Aufenthalt (Wohnort, Logis)." Alle Stimmung würde zerstört sein durch störende Assoziationen, falls die beigefügten Ausdrücke statt der beiden poetischen gewählt würden.

Die Möglichkeit einer Nebenbedeutung des Ausdrucks führt uns auf die Doppelsinnigkeit und Mehrdeutigkeit desselben. (Stelle einige mehrdeutige Ausdrücke und Wendungen unserer Sprache zusammen!) Diese Figur kann ein Kunstfehler sein (Amphibolie = Wahl eines uneigentlichen oder mehrdeutigen Ausdrucks), der zur Undeutlichkeit (auch zur Verschwommenheit) führt. Die Rechnung übersehen, das Konto überschlagen. Doppelte Verneinung usw. Sie kann aber auch zum Kunstmittel werden; besonders Zwielichtstimmungen, ungeklärte Situationen verlangen wohl solche Ausdrucksweise. (Vgl. die Ausführungen zu Wallenstein. 1. Teil. Seite 112. Gräfin: Du wirst ihn wiedersehen. [Den Glücksstern.] Wallenstein: Ihn wiedersehn? — O niemals wieder! [Max.]) Der Reichtum an natürlichen und stimmungsvollen Assoziationen sichert dem Kunstwerke die Lebendigkeit und Beweglichkeit. (Worin liegt der Fehler beim „blühenden" Stil?)

18. Die wichtigsten künstlerischen Denkformen: Personifikation (Beseelung), Metapher (bildlicher Ausdruck), Symbol, Antithese (Wortspiel, Chiasmus, Klimax).

Über das Wesen der Beseelung, der Metapher und des Symbols vgl. Seite 200/1! Es sind Formen, in denen sich das künstlerische Denken als ein gegenständliches kennzeichnet, daher wird sowohl die Anschaulichkeit als der Gefühlswert als die Tätigkeit der inneren Beziehung durch solche Formen gesteigert. Gerade bei ihnen hieße es ganz äußerlich verfahren, wollte man in ihnen nichts anderes als „sprachliche" Figuren, als „Tropen und Bilder" sehen. Dem Anschauungsbedürfnis mögen sie zunächst entsprungen sein, aber die mit ihnen verbundene Steigerung des Vorstellens und Empfindens wirkt interessebelebend und die Klarheit erhöhend. Für die Metapher und das Symbol kommt außerdem hinzu, daß die beiden Vorstellungsgruppen, die ursprünglich im zu behandelnden Gegenstande liegende und die durch das Bild oder Symbol herangezogene, sich wechselseitig beleuchten und aufhellen. — In ihrer Wirkung liegt zugleich die Grenze für ihre Verwendung angedeutet: wo kein inneres Bedürfnis sich geltend macht, da widerstrebt es dem gesunden künstlerischen Gefühl, in Bildern und Symbolen zu reden. Auch die Beseelung hat darin eine — wenn auch weiter gezogene — Grenze. Gleichnis und Parabel sind ausgeführte Symbole bezw. Vergleiche.

Wir haben früher schon (S. 200) von der Kontrastverstärkung gesprochen. Auf dieser psychologischen Tatsache beruht die künstlerische Verwendung der Antithese (Gegensatz). Um ihr Wesen und ihre Wirkung zu verstehen, müssen wir zweierlei bedenken: erstens, daß es in der Erfahrung Gegensätze — wie wir zu sagen pflegen — gibt, in Wirklichkeit, daß es Pole gibt in allen Entwicklungsreihen, die sich als Anfangs- und Endpunkt der Reihe gegenüberstehen und von einem Indifferenzpunkt in der Mitte der Reihe gleich weit entfernt liegen; zweitens aber, daß der Weg zwischen diesen Punkten einen ununterbrochenen Zusammenhang darstellt, eine geschlossene Gradabstufung, so daß also die antithetischen Punkte stets eine einheitliche Grundlage (in der Sprache der Logik: einen gemeinsamen Oberbegriff) haben. Sage ich: Groß und klein, alt und jung hing ihm an, so liegt diesen Begriffen die an sich unbestimmte Größe „alle Menschen" zugrunde. Aber in dieser unbestimmten Form genügt die Darstellung nicht, das Bild bleibt zu blaß, und so stelle ich mir die kontinuierliche Gradabstufung innerhalb der Menschheit vor. Sie ist nach verschiedenen Gesichtspunkten vorstellbar, hier

sind zwei davon gewählt, die Größenreihe und die Altersreihe; ich greife jeweils die beiden Endpunkte heraus, wodurch ein verdeutlichendes Licht auf die ganze Reihe fällt. So habe ich die unbestimmte Einheit unter einem bestimmten Gesichtspunkte zweigeteilt, den blassen Allgemeinausdruck beseitigt und durch die Gegensätzlichkeit der neuen Vorstellungen zugleich eine geistige Anregung, eben eine Verstärkung der Geistestätigkeit bewirkt. So wird uns aus dem Wesen und der Wirkung der Antithese erklärlich, daß sie eine ursprünglich volkstümliche Form und etwas Psychologisch-Natürliches ist. Man denke an volkstümliche Kontrastformeln wie „Feuer und Wasser", „Himmel und Hölle". Am besten beherrscht Schiller die Antithese,[1]) es ist oft ein geistreiches Spiel mit Antithesen, das sich in seinen Dichtungen entfaltet. Der Tatsache, daß diese Kunstform durchaus naturgemäß wirken soll, entspricht eine absichtslose, maßvolle Anwendung am besten.

Die Antithese wird oft durch ein Wortspiel verstärkt. Es ist vorhanden, wenn ein und dasselbe Wort in verschiedener Bedeutung angewendet wird. Nicht eine Schlacht, ein Schlachten war's zu nennen. — Und setzet ihr nicht das Leben ein, nie wird euch das Leben gewonnen sein. Es kann zur Verstärkung der Antithese dienen, wenn diese beiden Bedeutungen einen direkten Gegensatz bilden.

Der Chiasmus stellt eine Steigerung der Antithese dar. Die erste Antithese umfaßt einen unabgeschlossenen Gedanken. Die so empfindbare Lücke wird ausgefüllt durch eine zweite Antithese, die zugleich, indem sie die erste ergänzt, zu dieser in einer Art Gegensatz steht. (Man hat sich das Verhältnis als eine Kreuzstellung × gedacht, darum die Bezeichnung nach dem so gestalteten griechischen Buchstaben Chi.) Verbrenne, was du angebetet hast, bete an, was du verbrannt hast.

Fügen sich mehrere Antithesen oder auch einfache Thesen in Form einer Steigerung aneinander, so entsteht die Klimax. Tapfer ist der Löwensieger, tapferer der Weltbezwinger, tapfrer, wer sich selbst bezwang. — Gefährlich ist's, den Leu zu wecken, verderblich ist des Tigers Zahn, jedoch der schrecklichste der Schrecken, das ist der Mensch in seinem Wahn.

Ein Überblick über die Formen des gegenständlichen Denkens zeigt, wie es von den beiden Prinzipien der Ähnlichkeit (Be-

[1]) Vergl.: Kampf mit dem Drachen:
Ein Gott bist du dem Volke worden,
ein Feind kommst du zurück dem Orden.

seelung, Bild, Symbol) und des Gegensatzes (Antithese und ihre Erweiterungsformen) beherrscht wird. Die logischen Beziehungen, die natürlich im ästhetischen Denken auch vorhanden sind, sind nicht das speziell Künstlerische.

19. Satzbeziehungen. Einheit des Satzes und der Rede.

Jeder Satz soll im allgemeinen einen in sich abgeschlossenen Gedanken ausdrücken. Derselbe ist seinem inneren Gefüge nach zweiteilig, indem er über eine Tatsache und die dieselbe wahrnehmende Person orientiert. Beide aber, sowie die zwischen ihnen vorhandenen Beziehungen können ausführlicher beschrieben werden: so spinnt sich der Satz aus; beide können in einem einzigen Wort sich vereinigen: so drängt sich der Satz zusammen. Der Gruß „Heil!" etwa besagt: Ich wünsche, daß dir der Tag Heil bringen möge. Spinne den Satz: „Seni warnte Wallenstein" aus durch weitere Aussagen, welche sich auf beide Personen und die hier angedeutete Situation beziehen: die Einheit bleibt gewahrt. Füge eine nicht zur Sache gehörige Bemerkung ein: die Einheit ist gelöst, z. B. „Wallenstein, den reichen böhmischen Edelmann". Nun besteht über den Einzelsatz hinaus innerhalb der Rede eine geschlossene Verbindung, Kontinuität, und zugleich innerhalb eines Redeganzen eine einheitliche Absicht, die dasselbe beherrscht. Dies wird als Einheit der Rede bezeichnet: Plan- und ziellose Folge der Glieder (Ideenflucht, Hin- und Herreden) ist nichts Kunstgemäßes. Auch die höchste Erregung läßt den Dichter nicht in ein so ungeordnetes Nacheinander von Sätzen verfallen (Schiller, Melchtalszene). Es gibt aber eine Stilform, bei den Tagesschriftstellern beliebt, den sogenannten unruhig flackernden, irrlichtelierenden Stil, auch als feuilletonistischer Stil wohl bezeichnet, der sich durch einen solchen Mangel an Kontinuität und Einheit der Sprache kennzeichnet, bei dem blitzartig Gedanken aufschießen und Bilder sich lebendig entfalten, um dann gleich wieder im Dunkel zu verschwinden.

Gegenüber diesen innerlichen Momenten der Einheit sind die äußeren Hilfen von weniger Belang. Solcher gibt es eine ganze Reihe:

20. Einheit schaffende stilistische Mittel.

Da dienen in erster Linie die Konjunktionen zur Verbindung, die, nebengeordnet oder untergeordnet (kausal), solche Sätze zusammenfügen, die inhaltlich gleichlaufen oder als

adversative Konjunktionen auseinanderstrebende Sätze verbinden. Dieses formelle Bindemittel lieben die Dichter bisweilen zu häufen, wenn die innere Zusammengehörigkeit der Glieder sich dem Leser besonders kräftig aufdrängen soll (Polysyndeton). Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau . . . und lehret die Mädchen und wehret den Knaben usw.; sie schalten es im Interesse einer gewissen Selbständigkeit und Isoliertheit der Glieder auch oft ganz aus (Asyndeton):

. . . „Umarme mich, mein Sohn!
Dir ist der härt're Kampf gelungen,
nimm dieses Kreuz, es ist der Lohn
der Demut, die sich selbst bezwungen."

Vgl. die Schilderung der Feuersbrunst in der „Glocke"!

Bindung durch irgendein beliebiges, am Anfang mehrerer Sätze stehendes, sich wiederholendes Wort heißt Anaphora, ein sehr wirksames Bindemittel: „Was schert mich Weib, was schert mich Kind." (Heine, Die Grenadiere.) „Es braust der See Tiberias, es braust das wilde Meer." (Gerok.)

Die Verbindung durch ein sich wiederholendes Endwort heißt Epiphora; weniger wirksam und seltsamer als die Anapher:

Erst wägend — und dann kühn gewagt,
das dankt dir nun dein Volk.
Des unverzagten Wagens Kraft
dankt ewig dir dein Volk.

Inniger wird die Verknüpfung, wenn der folgende Satz ein Wort aus dem vorhergehenden wieder aufnimmt und den sich daran anknüpfenden Gedankeninhalt weiterführt. Meist ist es das Ende des Satzes, das so wieder aufgenommen wird, doch nicht immer. Uhland singt:

Ist denn im Schwabenlande verschollen aller Sang,
wo einst so hell vom Staufen die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, warum vergißt er ganz
der edlen Väter Taten, der alten Waffen Glanz?

Eine Erweiterung solcher Wortaufnahme ist der Refrain. Von ihm ist gesprochen worden unter Rhythmus S. 233, auch von seiner bindenden Kraft: er hält die Stimmung einer Dichtung einheitlich zusammen, indem er einen Grundgedanken markiert und ihm gleichsam über das ganze Gedicht hin Dauer verleiht. Wenn er sich mit dem Inhalte entwickelt (vgl.: Die Sonne bringt es an den Tag, von Chamisso), so kennzeichnet

sich in ihm auch noch der kontinuierliche Gedanken- und Gefühlsfortschritt, der innere Zusammenhang der Dichtung. In der Prosasprache nähert sich der Refrain in seinem Wesen und seiner Wirkung stark der Anaphora und Epiphora. Wie er an verschiedenen Stellen der Strophen seine Stelle finden kann, so auch am Ende oder Anfang des Satzes in der Prosasprache.

Über den Reim vgl. Seite 234! Die Aufzählung ist keine eigentliche poetische Kunstform.

21. Störungen der Einheit.

Nun gibt es eine Reihe von Formen, die die Einheitlichkeit der Rede stören, und die gerade durch diese Eigenschaft charakteristische Wirkungen bedingen: die Parenthese, die Ellipse, das Anakoluth.

Die Parenthese (Einschaltung) erläutert innerhalb der Sprache ein Unverstandenes, sie sprengt den Zusammenhang, sie gibt der Sprache etwas Umständliches; sie kann von der Hauptsache ableiten, aber sie belebt auch, da der Redende in der Parenthese vorübergehend die Rolle wechselt (Erzähler — Erklärer), und all diese Wirkungen können künstlerisch bedacht sein. Auch beschreibend kann der Schaltsatz sein:

> Und — ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört —
> und schon hat der Wirbel ihn weggespült.

(Vgl. Luthers Erklärung zum 2. Artikel!)

Die Ellipse, die man gewöhnlich als verkürzten Satz bezeichnet, ist ein Produkt gesteigerter Erregung und höchstens formell sprachlich unvollständig, inhaltlich aber vollständig und ganz der erregten Anschauung entsprechend: Herein, herein! Gesellen alle schließt die Reih'n! Häufen sich die Ellipsen, so verstärkt sich der Charakter sowohl des Unvollständigen als des Zusammenhangslosen! Die Sprache des Sturmes und Dranges hat diesen Charakter. (Vgl. Götz — Die Räuber!)

Und sogar das Anakoluth, das ein Fallen aus der Konstruktion darstellt, ist nicht schlechthin fehlerhaft; es bewirkt eine Täuschung der Erwartung, ist also ebenfalls ein belebendes Moment, wenngleich es nur ausnahmsweise (bei Goethe öfters) und mit kritischem Stilgefühl Verwendung finden darf. (Vgl. Hermann und Dorothea!) Einfachere Formen der Konstruktionsstörung sind Verstöße im Geschlecht, im Numerus, in den inhaltlichen Beziehungen (Zeugma). Mangel an Kongruenz

kann man für diese Störungen kurz sagen; auch hier befragt der Dichter mehr das persönliche Gefühl, die Gesamtstimmung seines Kunstwerks als die Grammatik und die bloße Logik. So dringt oft das natürliche Geschlecht durch gegen das grammatische, die Einzahl bleibt im Verb, wo es sich auf mehrere Substantive bezieht, und die Komik liebt ungewöhnliche Verbindungen mit und ohne Konstruktionsstörungen.

Als eine Ablenkung von der Sache und darum mittelbar als Störung der Einheitlichkeit fassen wir endlich Anspielungen (verhüllte Andeutungen) und Reminiszenzen (ungewollte Anklänge an bekannte Stellen aus anderen Werken) auf. Die Werke des jungen Schiller (Kabale und Liebe) weisen zahlreiche Reminiszenzen auf, Körners Zriny mutet an wie eine einzige große Reminiszenz an Schillers Wallenstein.

22. Der Satzbau und die Beziehung der Teile zueinander.

Jeder Satz stellt, wie wir sahen, eine Entwicklung dar und entfaltet sich (räumlich gedacht) in einer bestimmten Linie. Diese verläuft in der ersten Hälfte des Satzes durchweg steigend, die abfallende Bewegung gewinnt im allgemeinen erst gegen Ende mehr Raum, und im ganzen überwiegt der Aufstieg den Abstieg, sonst müßte die innere Kraft der Rede sehr gering sein. So kennzeichnet das Prinzip der Steigerung im allgemeinen jeden Satz. Im einzelnen nun ist das Satzbild natürlich je nach dem Inhalt und nach der Individualität des Sprechenden sehr verschieden, es äußert sich da ein persönliches Stilgefühl, so fein, daß man es nicht in bestimmte Regeln zwingen kann. Nehmen wir die Stelle von Schiller: Wohl glänzet das Fest — erhabenen

Lehren. Das ist ein immer erneutes Aufstreben, anfangs ohne, dann mit geringen Umbiegungen, deren zweite sich gleich wieder in einem Aufstieg fortsetzt, ein gesteigertes großes Aufstreben und endlich ein Auf- und Abstieg zum Schluß, die Anläufe alle kraftvoll, kühn, steil. Das ist die typische Weise der inneren Satzform bei Schiller.

Dagegen Goethe: über allen Gipfeln ist Ruh usw.

Oder aus Iphigenie III, 2: Willkommen, Väter, euch grüßt Oreſt uſw.[1])

Zwei Stellen aus Goethes Dichtung mit verſchiedenem Inhalt, gemeinſam iſt ihnen höchſtens der traumhafte Zug der Stimmung, aber doch auch er, wie eigenartig in jedem Falle! Dennoch eine große Ähnlichkeit der innern Satzform, ſchwache Bewegung, leichte Höhen in der Mitte der Sätze, ein ruhiges Gleichmaß.

Für dieſe innere Geſtaltung der Sätze wirkt nun alles zuſammen: der Inhalt, der Sprachbau, der Rhythmus, die Melodie, man kann dieſe Faktoren, wenn man den Geſamteindruck nicht ſchädigen will, nicht geſondert betrachten.

Wichtig für dieſes innige Verhältnis von Satzbau und Rhythmus in der Proſaſprache iſt, daß beſonders am Ende der Sätze ſich die rhythmiſche Bewegung charakteriſtiſch geltend zu machen ſucht. (Klauſel, rhythmiſche Kadenz.) Auch hierin verfahren die Dichter häufig nach individuellem Kunſtgefühl.

Die Aneinanderreihung der Glieder eines Satzganzen kann erfolgen nach dem Prinzip des Parallelismus oder der Gegenſätzlichkeit (Antagonismus). Beide Formen wirken verknüpfend, zuſammenhaltend. „Und was er ſinnt iſt Schrecken — und was er blickt iſt Wut“ uſw. Betrachte Uhlands Gedicht „Des Sängers Fluch“ auf den Parallelismus der Glieder hin! Bei der logiſchen Unterordnung entwickelt ſich gewöhnlich ein Antagonismus des Baues. Wenn der Fuchs ſtirbt, ſo gilt der Balg; aber gerade hier zeigt ſich, wie das Kunſtgefühl häufig vom Antagonismus zum Parallelismus ſtrebt: Stirbt der Fuchs, ſo gilt der Balg.

Oft ſetzt ſich der Parallelismus fort, die Punkte einer Entwicklungsreihe, bisweilen auch die Hauptmomente eines Zuſtandes markierend, dann entſteht die Kette:

Und immer höher ſtieg die Flut,
und immer lauter ſchnob der Wind,
und immer tiefer ſank der Mut,
o Retter, Retter, komm geſchwind!

Alle mehrgliedrigen Satzgebilde aber kann man — ſofern ſie einheitlich und vollſtändig ſind — zuſammenfaſſen

[1]) Willkommen, Väter, euch grüßt Oreſt,
von ſeinem Stamm der letzte Mann;
was ihr geſät, hat er geerntet:
mit Fluch beladen, ſtieg er herab.

in dem Ausdruck der Periode. Antithese, Parallelismus, Antagonismus, Kettenbildung und überhaupt alle Verbindungs- und Gestaltungsmöglichkeiten von Sätzen können ihren Bau kennzeichnen, sie sind nicht das Wesentliche, sondern die Vollständigkeit und der innere Zusammenhang. Im engeren Sinne heißt Periode ein zweiteiliges Satzgebilde, das aus einer Reihe von Vordersätzen und einem Nachsatze oder mehreren Nachsätzen besteht. Eine große Kraft der Steigerung, auch eine hohe dramatische Wirkung ist dieser Form eigen. Vgl. Goethe: Wer nie sein Brot mit Tränen aß . . . Schiller: Wie in den Lüften der Sturmwind saust . . . Eben Schiller formt die Sprache gern in gewaltigen Perioden.

23. Der poetische Sprachstil und die Logik.

Selbstverständlich ist die Gegenständlichkeit nicht das einzige Kennzeichen des poetischen Denkens, sondern hierzu muß kommen die logische Richtigkeit. Alles Denken hat logischen Gesetzen zu folgen, sonst ist es kein Denken, aber die speziell künstlerische Eigenschaft ist die Gegenständlichkeit. Daß aber auch die logischen Eigenschaften in bestimmten Sprachformen ihren Ausdruck finden müssen, ist ohne Zweifel. Das ist auch in den vorigen Ausführungen immer mit berührt worden, dieser Abschnitt will nun das Wesentliche gesondert nochmals übersichtlich herausheben.

Schon in bezug auf die Wahl des Ausdrucks macht sich das rein logische neben dem gegenständlichen Momente geltend: neben konkreten stellen sich auch abstrakte Ausdrücke ein, und die Darstellung der logischen Beziehungen zwischen diesen wie jenen bilden in der philosophischen Dichtung Schillers, in der Gedankenlyrik Goethes, in der Odendichtung Klopstocks nicht bloß das wichtigste Problem, sondern auch den eigenartigen Reiz. Und wohin wir blicken mögen, auf ein leichtes Heinesches Liedchen, auf ein lebensfrohes Studentenlied oder was es sei, das logische Bedürfnis müssen sie befriedigen. Sowohl die Stellung der Worte im Satze als auch das Verhältnis der Sätze zueinander unterliegt den natürlichen Anforderungen der logischen Klarheit und Deutlichkeit. Die Sätze ordnen sich einander über und unter (Hypotaxe), sie fügen sich nebengeordnet zusammen (Parataxe), und im Laufe der Zeit hat die erste dieser Formen, in der sich vor allem logische Beziehungen kundgeben, immer mehr Boden gewonnen; den altdeutschen Formen mit ihrer überwiegenden Nebenordnung der Glieder stehen die späteren mit reichlicher Subordination der Glieder und kompliziertem Periodenbau gegenüber.

„Die künstlerische Freude an der Beherrschung des Sprachstoffes tut sich kund, dieselbe Lust am Bezwingen, Ordnen, Aufbauen, die aus vielen einräumigen Hütten große zimmerreiche Paläste schuf und aus kleinen Formelverschen dogmatischen und liturgischen Inhalts umfangreiche Religions- und Weltweisheitssysteme. . . . Ein Satz, der auf einmal eine Fülle an Anschauung in strenger Konzentration auf zwei Punkte und die sie verbindende Linie bringt,[1]) ist aber nicht nur eine ästhetische, sondern zugleich eine logische Freude." (R. M. Meyer.) Im Sprichwort, in der Spruchdichtung, in der Satire, auch im Gleichnis und in der Parabel, in der Fabel äußert sich das logische Moment mindestens so kräftig wie das ästhetische. Überwiegt das logische, dann allerdings ist der speziell künstlerische Wert gefährdet, dann ergibt sich jener schwer auffaßbare Stil, eine Sprache voller Beziehungen, voll abstrakter Tiefe, aber ohne das rechte anschauliche Leben, für die allgemeine wissenschaftliche Abhandlung geeigneter als für die poetische Kunst.

24. Entwicklung der poetischen Rede.

Wir erheben uns wieder zum Ganzen des poetischen Kunstwerks. Die Entfaltung aller Teile in innerem Zusammenhange und auf ein bestimmtes Ziel hin, das ist das Ganze. Wie das aber in jedem Falle geschieht, das ist allgemein nicht zu sagen, das gerade ist der Wurf des Genies, das ist der gebietenden Stunde anheimgestellt, die jeweils in anderer, unabsichtlicher Art zum Stoffe die naturnotwendige Form schafft. Gewiß läuft diese Entfaltung auf eine natürliche Entwicklung der Anschauungen und eine geschlossene Bewegung der Gedanken hinaus; gewiß besteht die Möglichkeit, daß eine Grundidee das Ganze beherrscht — wie in vielen Schillerschen Balladen — und um sie herum lagern sich in größeren Einheiten die Hauptglieder, innerhalb dieser ordnen sich die kleineren und kleinsten Teile, und diese Idee kann, von Anfang an gegeben, fundamentartig wirken, oder, zuletzt erst sich einstellend, den krönenden Abschluß bilden; gewiß kann aber auch eine Reihe von Bildern oder Gefühlen so völlig ungesucht und ohne jeden beherrschenden Mittelpunkt sich entfalten; es kann ohne Hemmung in gerader Linie und stetiger Entwicklung vorwärtsgehen, und es können sich Verwicklungen, Episoden, Neben-

[1]) Beispielsweise: „Sie zitterten alle vor Jammer und Schmerz." 1. Punkt: Das äußere Bild des Zitterns; 2. Punkt: Die innere Erregung; die verbindende Linie: Kausalbeziehung zwischen beiden Momenten.

partien u. a. m. einschieben. Aber was bedeuten solche allgemeine Angaben! Denn all das kann nicht nach Willkür eintreten, es muß im Stoff, in seinem Stimmungsgehalt und seinem Ideen- und Anschauungsgehalt in jedem Falle eigenartig begründet sein; und die künstlerische Individualität des Dichters hat auch ihr Wort mitzureden. Wir haben oben von der künstlerischen Organisation des Kunstwerks gesprochen (Ästhetik des Inhalts S. 190 f.) wir haben dann gesehen, wie sich diesem geistigen Gefüge in ungeahnter Vielgestaltigkeit die rhythmische Organisation anpaßt, und wir sehen nunmehr, wie auch die innere und äußere Sprachform befähigt ist, dem Geiste des Kunstwerks in allen seinen Wandlungen sich anzuschmiegen und sich dabei zugleich in den Rhythmus einzufügen. Ein Wunderbares und Unergründliches erscheint bei solchem ästhetischen Verständnis das poetische Kunstwerk erst recht!

4. Übersicht über die einzelnen Arten der poetischen Kunstwerke.

1.—4. Lyrische Formen.

1. Das lyrische Lied.

Es ist der reinste Ausdruck der Gefühle, die des Menschen Innere bewegen — Herzensoffenbarung, in einer Sprache voll musikalischen Reizes. Daraus erklärt sich die Sangbarkeit des lyrischen Liedes. — Das geistliche Lied ist der Ausdruck religiöser Gefühle, dem Verhältnis des Menschen zu seinem Gott entsprungen. Sie sind bald von individuellen Empfindungen des Dichters (P. Gerhardt), bald von dem allgemeinen Bekenntnisgehalte der Kirche beherrscht (Luther). Das Lyrische an ihnen mischt sich oft mit dogmatisch-lehrhaften Anschauungen. (Vgl. oben über Lyrik. S. 205 ff.!)

Das weltliche Lied aber behandelt im übrigen alles, was an Begebenheiten und Entwicklungen zwischen der Wiege und dem Sarge der Menschen liegt und gefühlsstark zum Herzen spricht. Es wird zum Volksliede da, wo es den Eigenton des deutschen Gemüts am reinsten trifft und darum Gemeingut der Nation sein kann. Das lyrische Lied ist unerschöpflich in der Fülle seiner Motive: Natur, Vaterland und Freiheit, Gesellschaft, Wanderlust, Jäger-, Soldaten-, Studentenleben, Liebeslust und -leid sind nur einige umfangreiche Hauptgruppen der-

selben. Goethe, Heine, Lenau, Eichendorff, Uhland sind ältere, Greif, Falke, Storm und Liliencron neueste Meister des lyrischen Liedes.

2. Die Ode (= Gesang).

Sie ist das gesteigerte lyrische Lied, der hohen Begeisterung entsprungen. Als Hymne verherrlicht sie Gott und göttlich oder menschlich Erhabenes, als Dithyrambe feiert sie in wilden Tönen die Freuden irdischen Genusses, besonders des Weins. Diese Formen entstammen der antiken Dichtung. Klopstock und Hölderlin sind unsere hervorragendsten Odendichter.

3. Die Elegie

ist ein Klaggesang, ihr Grundton ist Rührung, Wehmut oder ein sehnendes Erinnern. Auch sie hat ihren Ursprung im Altertum. Klopstock, Goethe, Schiller, Hölty haben die Elegie gepflegt; über Lenaus ganzer Lyrik liegt ein weicher elegischer Ton, wenngleich man Lenaus Dichtungen meist noch als lyrische Lieder bezeichnen wird. Die Klage ist hier Begleiterscheinung, nicht bewußte Absicht.

4. Die Gedankenlyrik

ist ihrem künstlerischen Wesen nach lyrischer Natur, Gefühlsausdruck. Der Ursprung dieser Gefühle aber liegt in den Problemen der Weltanschauung, die den Dichter beschäftigen. So verbindet sich mit dem lyrischen der philosophische Charakter. Indem der reiche Wahrheitsgehalt auch praktisch den Hörer beeinflußt, bekommt diese Art der Lyrik zugleich einen didaktischen Zug. Aber das muß festgehalten werden: Nicht die belehrende Absicht, nicht die verstandesmäßige Klarheit, sondern die gefühlsmäßige Anregung ist das Wesentliche. In dieser Form ist das Reifste niedergelegt, was deutscher Geist gedacht hat. Man schaue in Goethes und Schillers Gedankenlyrik hinein, sie ist voll erhabener Tiefe.

Über die lyrischen Formgedichte fremden Ursprungs ist das Nötigste unter dem Abschnitt Rhythmus und Sprachmelodie (S. 240ff.) gesagt worden.

5.—14. Epische Formen.

5. Der Mythus.

Mythen sind Erzählungen aus dem religiösen Volksglauben alter Zeiten. Die religiösen Vorstellungen der Völker sind häufig sehr gefühlsbetont, tiefsinnig und phantasievoll; daher die hohe

poetische Kraft und Schönheit dieser Göttererzählungen. Das gilt besonders von den nordischen und den altgriechischen Mythen.

6. Das Märchen.

Die Welt, die Seligkeit des Kindes! Erzählungen aus der phantastischen Wunderwelt, die sich weder an Ort und Zeit, noch an die Wirklichkeit des Natur- und Menschenlebens binden und in ihren Wundergestalten (Elfen, Nixen, Zwerge, Riesen, Drachen, Feen, Hexen) einen unendlichen Reiz entfalten und etwas wie einen reinen, milden Schimmer ins Herz senken, der die zartesten Empfindungen löst. Volksmärchen (Kinder- und Hausmärchen) haben die Gebrüder Grimm gesammelt und dem deutschen Volke erzählt, Kunstmärchen verdanken wir vor allem Brentano, Hauff, Tieck und Fouqué.

7. Die Sage.

Die Sage ist eine Erzählung voll wunderbarer Züge mit historischem Hintergrunde. Von den historischen Ereignissen und Personen ausgehend, verläßt sie bald den Boden der Tatsachen, steigert dieselben ins Große, ins Heldenhafte und Übermenschliche. Ganze Reihen sagenhafter Erzählungen, die sich entweder um eine historische Persönlichkeit oder eine gemeinsame Örtlichkeit herum bilden, vereinigen sich zu Sagenkreisen. (Karolingischer, burgundischer, flandrischer, bretonischer Sagenkreis.)

8. Die Legenden

sind sagenhafte Heiligengeschichten. Wunderbares, Mysteriöses mischt sich in ihnen mit einem sittlichen Gehalt. Herder ist unser Legendendichter.

9. Die poetische Erzählung (erzählendes Gedicht)

schildert eine Reihe von Tatsachen oder einzelne Begebenheiten in ungebundener oder gebundener Form; bald rein episch, bald lyrisch-episch in der Darstellung, stellt die Erzählung die Hauptform der Kunstprosa und die Grundform für die größeren epischen Formen in gebundener Sprache dar. Einheitlichkeit, Vollständigkeit, Anschaulichkeit sind Haupterfordernisse für ihre Wirkung; der Gefühlswert darf hier etwas zurücktreten. Die meisten historischen Gedichte, Verserzählungen, größere Prosaerzählungen: Kleist, Michael, Kohlhaas; Horn, Spinnstube usw., kleinere wie Hebels Erzählungen im Schatzkästlein usw. gehören zu dieser Gattung.

Die scherzhafte Erzählung mit meist typischen Figuren heißt Schwank; derselbe erweitert sich zur Humoreske. Wenn die Erzählung einen Charakter durch einen bezeichnenden Einzelzug zu beleuchten unternimmt, dann nennt man sie Anekdote. Je individueller der Zug ist, den die anekdotische Erzählung illustriert, desto persönlich reizvoller wirkt sie. Das aber ist ja ihre Absicht, Sachliches und Persönliches verknüpfen sich in ihr.

10. Die Novelle

ist die Erzählung einer Begebenheit (Abenteuer) in ihren nächstliegenden Zusammenhängen, noch nicht die Darstellung einer Entwicklung von Begebenheiten oder die Verknüpfung der Schicksale mehrerer Personen. Die Charakterzeichnung ist hier die Hauptsache, und sie ist gewöhnlich so gehalten, daß die Personen starke Anteilnahme erregen. Das bringt die Novelle dem Drama und der Lyrik gleicherweise nahe: Die Erregung der Anteilnahme bedingt oft eine lyrische Grundstimmung, sie erzeugt zugleich Spannung und führt daher zu einem dramatischen Aufbau. (Aufstieg [Exposition], Höhepunkt [Katastrophe], Abstieg.) Die italienische Novelle zur Zeit der Renaissance hat die deutsche Literatur aufs stärkste beeinflußt, die eigentlichen Begründer dieser Form in Deutschland aber sind Goethe und Tieck. Eichendorff, Mörike, Storm, Keller und C. F. Meyer sind die Hauptvertreter der modernen Novelle.

11. Der Roman.

Beim Roman, der wichtigsten modernen erzählenden Form, die historisch aufzufassen ist als die erweiterte Novelle, liegt der Schwerpunkt in der Entwicklung der Begebenheiten. Die Fortführung der Handlung in geschlossener Steigerung interessiert vor allem, in zweiter Linie erst die Charakteristik der Personen, die schließliche Lösung, das Kolorit (Situationsschilderung). Die Entwicklung deutlich herauszuheben, sie nie durch das Beiwerk verwischen zu lassen, ist der wesentlichste ästhetische Vorzug des Romans, trotzdem muß die Entwicklung auf einem breiten Hintergrunde von Begleiterscheinungen (Umgebung, geschichtlicher Hintergrund usw.) ruhen und muß auch selbst episch breit gezeichnet sein. Alle Zustände, von denen die Entwicklung des Helden bedingt ist, wollen gezeichnet sein. Für die Entwicklung kommt es weniger auf die Zeichnung der äußerlichen Lebensphasen an (Aben-

teuerroman), als auf die Darlegung der inneren Lebensvorgänge und ihres allmählichen Fortschreitens (psychologischer Roman), und diese Entwicklung wiederum kann einem oder mehreren einzelnen eigen sein (Individualroman: Wahlverwandtschaften, Wilhelm Meister), oder sie kann allgemeiner Natur sein (Zustandsentwicklung) und wird an Einzelentwicklungen veranschaulicht. (Zeitroman, historischer Roman.) W. Alexis, G. Freytag.

12. Das Epos.

Es zeichnet umfassende Welt- und Lebensbilder vergangener Zeiten. Die Ruhe, die breite Entfaltung kommen hier am deutlichsten zum Ausdruck. Der Dichter nimmt niemals Partei, er berichtet objektiv. Entwicklung, Spannung, Charakteristik der Personen, all das kennzeichnet das Epos, keines aber nimmt da eine Vorzugsstellung ein, sie stehen als Merkmale des Epos gleichwertig nebeneinander. — Man unterscheidet Volks- und Kunstepen. (Vgl. S. 207 ff.)

Das Volksepos entstand durch Vereinigung von epischen und lyrischen Liedern, Volkssagen usw., die sich um einen gemeinsamen stofflichen Mittelpunkt gruppieren. Der Stoff ist national bedeutsam, ein ungebändigter Tatendrang ist den Personen eigen, ein Held steht im Vordergrunde, der entweder nach schweren Kämpfen zum Siege durchdringt (Odyssee, Gudrun) oder untergeht und im Sinken ganze Geschlechter mit sich reißt (Nibelungenlied). Auch das deutsche Tierepos (Reineke Fuchs) ist der Volksphantasie entsprungen.

Das Kunstepos, die epische Gestaltung großer Epochen aus vergangener Zeit durch einen einzelnen Dichter mit bewußter dichterischer Kunst. Da unterscheidet man die höfischen Epen des deutschen Mittelalters (Parzifal von Wolfram von Eschenbach, Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg usw.), religiöse Epen: Dante, Göttliche Komödie, Milton, Das verlorne Paradies, Klopstock, Messias; romantische Epen: Wieland, Oberon; historische Epen: Virgil, Äneïde, Goethe, Hermann und Dorothea; komische Epen, die in der Regel satyrische Zwecke verfolgen: Blumauers travestierte Äneïs. Große historische Gedichte, wie Lenaus Albigenser, Linggs Völkerwanderung stellen vereinfachte historische Epen dar, die sich der historischen Wirklichkeit möglichst eng anschließen. — Das deutsche Kunstepos hat

als metrisches Maß den Hexameter bevorzugt im Gegensatz zum alten Volksepos und hat damit keinen glücklichen Griff getan.

13. Die Idylle;

ein kleines Bild, besonders aus dem Landleben. Liebliche Naturbilder und glückliche Seelenstimmung verleihen dieser Form einen milden, harmonisch abgetönten Charakter. Oft mischen sich hier episch-poetische Beschreibung und lyrisches Empfinden, deswegen betrachten wir diese wie die beiden folgenden Formen als Übergangsformen vom Epischen zum Lyrischen hin. Voß, Der 70. Geburtstag; Luise. Hebel, Das Habermus. Überwiegt der beschreibende Charakter, dann bezeichnet man diese Form besser als poetische Beschreibung. Ewald von Kleists Frühling, Hallers Alpen.

14. Romanze und Ballade.

Eine scharfe Grenze zwischen beiden ist schwer zu ziehen. Beides sind erzählende Dichtungen, die meist eine einheitliche Begebenheit lebendig darstellen und einen starken Stimmungswert haben. Letzterer beherrscht die Dichtung oft so stark, daß sie sich dem lyrischen Lied nähert. (Der Sänger, Der Fischer von Goethe.)

Die Romanze entstammt den romanischen Ländern, der Name bedeutet dort: erzählendes, volkstümliches Lied. Die deutschen Romanzen beleuchten den dargestellten Lebensvorgang gewöhnlich durch eine höhere sittliche Idee, die Darstellung und die Sprache sind farbenreich, lebendig und der Ausgang versöhnlich, der Stoff mit Vorliebe dem Rittertum entnommen. Schiller: Bürgschaft, Kampf mit dem Drachen u. a. Uhland: Eberhard der Rauschebart, König Karls Meerfahrt, Taillefer u. a. Herder: Der Cid. Bürger: Lied vom braven Mann.

Die Ballade, ursprünglich (in Italien) ein Tanzlied, hat in England einen düster-geheimnisvollen Charakter angenommen und in dieser Gestalt in Deutschland ihren Einzug gehalten. Herder hat sie in Deutschland heimisch gemacht. Die Ballade, knapp, sprunghaft in der Darstellung, mehr anregend, andeutend als ausführend, stellt eine Tat dar, nicht einen Menschen als Charakter, klingt oft herb und schwermütig unheimlich aus. Wegen dieser Gefühlswerte ist sie sangbarer als die Romanze. Bürger, Goethe, Schiller, Uhland, von den neueren und neusten Mörike, Liliencron, Börries von Münchhausen sind deutsche Balladendichter, Löwe ein berühmter Balladenkomponist.

15.—19. Dramatische Formen.

(Vgl. oben Seite 207 ff.)

15. Die Tragödie oder das Trauerspiel.

Die Tragödie stellt den Helden dar im gewaltigen Kampfe gegen widrige Mächte (einzelne Menschen, Zustände, Anschauungen, Schicksal), denen er schließlich unterliegt. Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel, G. Hauptmann sind unsere ersten Tragödiendichter.

16. Das Drama (im engeren Sinne) oder Schauspiel

ist die dramatische Darstellung eines ernsten Konfliktes, in dem es sich gewöhnlich um ideale Güter handelt und aus dem der Held siegreich und geläutert zugleich hervorgeht. Lessings Nathan der Weise, Goethes Iphigenie auf Tauris, Kleists Prinz von Homburg.

17. Die Komödie

oder das Lustspiel entnimmt den Stoff aus dem tagtäglichen Leben; auch hier entwickeln sich Konflikte durch Eigensinn, Schrullenhaftigkeit, Mißverständnis usw., die sich aber nach mancherlei spaßigen Verwicklungen in allgemeiner Heiterkeit lösen. Sinkt die Komik herab zum Lächerlichen und Derb-Niedrigen, so entsteht die Posse. Die deutsche Literatur weist bedauerlich wenig gute Lustspiele auf. Minna von Barnhelm von Lessing, Der zerbrochene Krug von H. von Kleist, Die Journalisten von Freytag, einiges von Raimund und R. Benedix. Das ist ziemlich alles.

Das Wesentliche bei allen dramatischen Kunstformen ist die Folgerichtigkeit (die Logik) der Entwicklung, d. h. zugleich Folgerichtigkeit der Charaktere.

18. Die Oper oder das musikalische Drama.

Die alte Oper, ein ernsthaft klassizistisches Kunstwerk, in der sich Dichtung, Musik, Tanz und Ausstattungskunst zu gemeinsamer Wirkung vereinigten, bestand bis in Gottscheds Zeit. Dann ging aus dem deutschen Singspiel die Oper in der heutigen Gestalt hervor, die je länger je mehr ein inniges Füreinander von Dichtung und Musik geworden ist. Den Gipfel dieser Entwicklung stellen zurzeit Richard Wagners Opern dar, in denen ein wertvoller Text und eine große, wahrhaft dramatische Musik harmonisch verbunden sind. Die kleine Form der Oper, die zugleich gewöhnlich einen leichtlebigen Text mit entsprechender Musik aufweist, heißt Operette. Die Offenbachschen Operetten führen vorzüglich ein

in den Zeitgeist des zweiten französischen Kaiserreichs, als klassisches Werk der Operettenkunst darf noch immer Strauß' Fledermaus gelten.

19. Diese althergebrachte Einteilung der dramatischen Formen hat sich bis heute erhalten und bewährt. Man hat darüber hinaus eine ganze Reihe von Bezeichnungen, besonders nach stofflichen Gesichtspunkten, geschaffen, so: historisches Drama, bürgerliches Lust- und Trauerspiel, Schicksalsdrama, romantische Tragödie und Komödie, soziales und Milieudrama, psychologisches Drama (Charakterdrama), Bauerntragödie, Großstadtdrama usw. (Vgl. oben S. 211!) Diese Ausdrücke sind zum Teil von selbst verständlich, zum Teil aber verschwommen und nicht allgemeingültig zu definieren.

20.—24. Didaktische Formen.

20. Sprichwort, Spruch (Gnome), Aphorismus, Essay, Epigramm.

Wird eine größere Reihe von gleichartigen Beobachtungen in einem kurzen Ausspruch allgemein zusammengefaßt, so entsteht die Sentenz oder der Spruch, in volkstümlicher Fassung das Sprichwort, ein Gemeingut vieler, an das der einzelne kein besonderes Recht mehr hat. Trägt die Sentenz selbständigen Charakter — und den bekommt sie vor allem durch eine philosophische Tiefe — so daß sie alleinstehen kann, ohne das Gefühl der Leere zu erwecken, so daß sie auch Grundlage von weiteren Ausführungen sein kann, und sodann: bedeutet sie eine subjektive Leistung des einzelnen, dann hat man den Aphorismus, „ein hübsches Haus mit weitem Fernblick" (Coßmann). Die Erweiterung dieser Form, eine organisch geschlossene Reihe von Aphorismen, ist das Essay. — In rhythmischer Form heißt der Spruch gewöhnlich Gnome. Freidank, Logau, Herder, Goethe, Schiller, Rückert sind die bekanntesten deutschen Spruchdichter. Aphorismen enthält Pestalozzis Abendstunde eines Einsiedlers. Ferner: Herbart, Aphorismen zur Pädagogik. Schopenhauers Übersetzung der Aphorismen des spanischen Jesuiten Gracian. — Das Epigramm oder Sinngedicht ist die knappe, pointierte Darstellung eines überraschenden Gedankens, einer allgemeinen Wahrheit oder einer Spezialbeobachtung in spitziger Form. Dadurch bekommt das Epigramm häufig einen satirischen Zug. Seine rhythmische Form ist vielfach das Distichon. Lessings Epigramme, Goethe-Schillers Xenien sind die berühmtesten Vertreter dieser Art.

21. Die Satire

ist ein Spottgedicht, das aber nicht allein verletzen, sondern bessern will. Damit hängt zusammen, daß sich hinter dem Spott, der bald in scherzhafter, bald in ätzender, beißender Form einhergeht, meist ein tiefer Ernst verbirgt. Verkehrtheiten, Mängel, Untugenden des einzelnen oder der Gesellschaft nimmt sie sich zur Zielscheibe. Milde Satire liegt in Uhlands vaterländischen Gedichten. Vgl. auch das Frühlingslied des Rezensenten! Schärfere Töne schlagen Lessing, der junge Schiller und Heine an. Einen satirischen Zug hat die Parodie insofern an sich, als sie die Würde und Erhabenheit gewisser Aussprüche, Kunstwerke, Lebenserscheinungen in ihr Gegenteil umwandelt und dadurch nicht selten Geschraubtheit und Übertreibung geißelt. Dabei hält sich die Parodie möglichst genau an die äußern Formen ihres Objekts und stellt doch den eigentlichen Inhalt auf den Kopf. Parodien zu Schillers Romanzen sind genugsam bekannt, Schillers pathetischer Schwung reizt zur Parodie.

22. Das Lehrgedicht

behandelt allgemeine Wahrheiten, Fragen der Sittlichkeit, des Erkennens, des Glaubens. Es ist rein didaktisch, wenn es diese Lehren und Wahrheiten in abstraktem Gewande darstellt: Schiller: Die drei Worte des Glaubens, Tiedge: Urania, Lenau: Glaube, Wissen, Handeln; es ist episch-didaktisch, wenn das Allgemeine am Beispiel verkörpert erscheint. (Siehe Parabel!) Vgl. Storm, Für meine Söhne, und Goethe, Legende!

23. Epistel und Brief.

Ist ein Lehrgedicht in der Form persönlicher Unterweisung oder Erbauung, persönlichen Gedankenaustausches gegeben und also auch auf diesen persönlichen Ton gestimmt, so wird es als Epistel bezeichnet. Vgl. Storm, Rat des Vaters! — Aber auch der Prosabrief kann ein Kunstwerk sein, sobald er mehr bedeuten will als ein bloßer Bericht, als ein Mittel zu einer Meldung. Schon der einzelne Brief, wenn er ein organisch aufgebautes und stimmungsvoll wirkendes Ganzes darstellt, ist ein Kunstwerk, dem wie keinem anderen der Reiz des Persönlichen anhaftet; noch viel mehr aber wird er es, wenn er ein lebendiges Glied in einem großen Zusammenhange von Mitteilungen ist, die alle in innerer Verknüpfung stehen. So sind der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Goethe und seiner Mutter, so der Bismarcks, Moltkes

vollendete Kunstwerke voll reicher Stimmung und jeder Einzelbrief ist ein künstlerisches Glied des Ganzen.

24. Das Rätsel.

Im Namen liegt sein Wesen ausgesprochen, aber erst, wenn das Ratespiel in einer stimmungsvollen Form auftritt, ist's ein Kunstwerk. Siehe Schillers Rätsel! Worträtsel, Silbenrätsel (Charade), Buchstabenrätsel, Homonym (gleicher Name, verschiedene Bedeutung), Logogryph (Bildung neuer Worte aus einem ersten durch Buchstabenstreichung), Anagramm (Neubildung durch Umstellung der Buchstaben), Palindrom (aus dem Sinn des vor- und rückwärts gelesenen Wortes wird dieses selbst erraten).

25. Übergangsformen: Fabel, Parabel, Allegorie.

Die Fabel, eine Erzählung aus dem Naturleben, besonders dem Tierleben, mit verdeckter oder offen ausgesprochener Anwendung auf bestimmte Fälle des Menschenlebens, ihrer Form nach Erzählung, ihrer Absicht nach Belehrung. Außermenschliche Erscheinungen dienen als Spiegelbild der menschlichen. Äsop gilt als Begründer der Fabel; Gellert, Hagedorn, Lessing sind unsere ersten Fabeldichter.

Die Parabel veranschaulicht eine Idee an Vorgängen aus dem Menschenleben, die Allegorie an irgendeinem Einzelbilde. Auch allgemeingültige Tatsachen können durch konkrete Bilder beleuchtet werden. (Wechsel der Jahreszeiten.) In beiden Fällen wird das Begriffliche zu lebendiger Anschauung gebracht, das Allgemeine wird in eine spezielle Beleuchtung gerückt. Aber diese Formen erheben sich, wie R. M. Meyer vortrefflich ausführt, bald zu selbständiger Bedeutung. „Die unendliche Fülle der Übereinstimmungen in dieser bunten Welt wird empfunden. Die Isolierung der einzelnen Tatsache wird aufgehoben, indem der Dichter sie in einen großen geheimen Zusammenhang einreiht:

> Du führst die Reihe der Lebendigen
> vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
> im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
> (Faust I, Vers 3225)

Durchgeführt erhebt sich diese Auffassung dann zu der tiefsinnigen Anschauung, alles Vergängliche sei nur ein Gleichnis, und erfüllt uns so bei den kleinen Vorgängen eines einsamen Menschenlebens mit den Schauern kosmischer Gesetzmäßigkeit." (R. M. Meyer,

Stilistik. S. 140.) Die bekanntesten Parabeln sind die Gleichnisse Jesu; Herder, Rückert, Krummacher haben diese Gattung gepflegt. Vgl.: Chamisso, Die Kreuzschau. Die Allegorie tritt seltner als selbständige Form, häufig als Bestandteil größerer Dichtungen auf. Schiller, Mädchen in der Fremde.

Zum Schluß noch drei Anregungen:

1. Ästhetische Erkenntnisse sind nichts Erlernbares; vor allem nicht in ihrer allgemeinen Fassung. Diese allgemeinen Zusammenfassungen des zweiten Teiles dieses Buches wollen nur im Überblick das Wesentlichste bieten, was zu einem System der Ästhetik deutscher Dichtung gehört, innerer Besitz aber werden sie nur, wenn sie erworben werden durch ernstes und genußfreudiges Studium der Einzelkunstwerke. Hier offenbaren sich die ästhetischen Vorzüge im konkreten Gewande, hier finden sich die feinsten Beziehungen zwischen Inhalt und Form, die zartesten Gefühlswerte, die charakteristischen Züge, hier allein herrscht das künstlerische Leben. So weise ich hier am Schlusse des zweiten Teiles noch einmal nachdrücklich auf den ersten Teil zurück, und weise über ihn hinaus zu anderen Dichtungen hin.

2. Bei diesem ästhetischen Einzelstudium soll nicht versäumt werden, allmählich die künstlerischen Eigenschaften der einzelnen hervorragendsten Dichterpersönlichkeiten zusammenzustellen, damit im Laufe der Zeit geschlossene Bilder von Künstlerpersönlichkeiten entstehen und mit dem Namen der Größten sich allmählich ein Gefühl für ihre individuelle Künstlerschaft verbinde.

3. Immer wieder ist darauf hingewiesen worden, daß ästhetische Studien den eignen Vortrag bilden sollen und wie sie das können. Halte diese Verbindung zwischen Ästhetik und lebendiger Rede stets aufrecht! Die künstlerische Erkenntnis ist die sicherste Grundlage eines (elementar-) künstlerischen Vortrags, jener Kunst des Lesens, von der selbst ein Goethe bekannte, daß er sie noch längst nicht besitze. So werde nicht müde, genießend nach Erkenntnis der ästhetischen Normen zu streben, und in der Erkenntnis den Genuß zu vertiefen!

Aus der schlechtesten Hand kann Wahrheit mächtig noch wirken,
bei dem Schönen allein macht das Gefäß den Gehalt.
(Schiller.)

Kunsterziehung und Gedichtsbehandlung.

Einführung in die Ästhetik der Sprache deutscher Poesie und in das Wesen der künstlerischen Gedichtsbehandlung. Mit Lehrbeispielen und Einzelbesprechungen von Dr. **A. M. Schmidt.** Erster Band. 324 Seiten. Geheftet M. 4.80, in Originalleinenband M. 5.40.

„Das Buch ist ein **tatsächlicher Gewinn für die pädagogische Literatur.** Wen es einmal gepackt hat, den läßt es nicht wieder los, bis er den Inhalt sich auch innerlich angeeignet — und in die Tat umgesetzt hat. — — Ich glaube nicht zuviel zu sagen, wenn ich das Buch **zu dem Allerbesten zähle, was die neuere pädagogische Literatur hervorgebracht hat.**" Dr. Seyfert in der „Deutschen Schulpraxis".

Zur Entwickelung des rhythmischen Gefühls bei Uhland.

Zugleich ein Beitrag zur Theorie der neuhochdeutschen Strophenformen. Eine historisch-ästhetische Untersuchung von Dr. **A. M. Schmidt.** 124 Seiten und 3 Tabellen. M. 3.—.

Die „Deutsche Schule" sagt: Das Gedicht als musikalisches Kunstwerk zu verstehen und zu genießen, das lehrt das Buch im allgemeinen. Im einzelnen weist es nach, in welcher Weise Uhland in feinster künstlerischer Wahl, oft ihm selbst unbewußt, den Rhythmus meistert und allmählich zu einer bedeutenden Höhe künstlerischen Schaffens emporsteigt.

Die Herbartische Psychologie.

Darstellung, Kritik und pädagogische Bedeutung von **Edwin Stößel.** Herausgegeben von Dr. **A. M. Schmidt.** 246 Seiten. Geh. M. 3.—, geb. M. 3.80.

Nachdem der Verfasser das sich gestellte Thema klar analysiert und sich schon eingangs über die pädagogische Teleologie, besonders in ihrem Verhältnis zur gesamten Welt- und Lebensanschauung, in historisch-wissenschaftlicher Weise objektiv, doch nicht ohne einen spürbaren Hauch subjektiver Wärme, ausgesprochen hat — wobei er auch kurz auf brennende ethisch-religiöse Fragen der Gegenwart eingeht —, gibt er einen systematisch geordneten Abriß der pädagogisch wichtigsten psychologischen Lehren Herbarts (nicht in Zitaten), der in dieser Weise in der pädagogischen Literatur unseres Erachtens bis jetzt nicht existierte.

Vom deutschen Sprachunterricht in der Schule

und von deutscher Erziehung und Bildung überhaupt mit einem Anhang über die Fremdwörter und einem über das Altdeutsche in der Schule. Von **Rudolf Hildebrandt.** 287 Seiten. 10. Aufl. Geheftet M. 3.—, in Originalleinenband M. 3.60.

„Unter den wertvollen Büchern für die Schule und namentlich für den Unterricht in der deutschen Sprache **steht das Buch von Hildebrand ganz sicher in erster Reihe.** Nicht nur die große Gelehrsamkeit des Verfassers, nicht nur die anregende Darstellung, die praktische Vielseitigkeit, die zahlreichen Beispiele verleihen diesen Abhandlungen besonderen Wert, sondern mehr noch der deutschnationale Gedanke, von welchem fast jede Seite Zeugnis ablegt. Durch diese Aufsätze wird unsere herrliche Sprache der Herrschaft des Formelwesens im Schulunterrichte entrissen, der Lehrer erhält neue Gesichtspunkte, welche ihn direkt auf das Leben und den Geist der Sprache hinführen und ihn mit Begeisterung für seine hohe Aufgabe erfüllen. **Deshalb freuen wir uns, daß uns hier Gelegenheit gegeben ist, auf dieses vortreffliche Buch mit allem Nachdruck hinzuweisen.**"

„Repetitorium der Pädagogik."

Buchdruckerei Julius Klinkhardt in Leipzig.

PT 503 .S34 42821

Schmidt, Alfred Max, 1875-

Einf¨uhrung in die ¨Asthetik der deutschen Dichtung

PT 503 .S34 42821

Schmidt, Alfred Max, 1875-

Einf¨uhrung in die ¨Asthetik der deutschen Dichtung

11-21-91	OCLC/ U. C. Berkeley, CA.

KLINCK MEMORIAL LIBRARY
Concordia College
River Forest, Illinois
60305-1499